ECOLE NATIONALE VETERINAIRE DE TOULOUSE

ANNEE 1981 N° 137

ASPECTS DE LA SCULPTURE ANIMALIERE

LES BRONZES ANIMALIERS DU XIX^{e} SIECLE ET DU DEBUT DU XX^{e} SIECLE

THESE

POUR LE DOCTORAT VETERINAIRE
(diplôme d'Etat)
présentée et soutenue publiquement en 1981
devant
L'UNIVERSITE PAUL-SABATIER DE TOULOUSE
par

Max GRESILIERES
Né le 4 avril 1953 à SAINT-GAUDENS (Hte-Garonne)

JURY :

Président :

M. BESSOU Professeur à l'Université Paul-Sabatier de Toulouse

Assesseurs :

M. LAUTIE Professeur à l'Ecole Nationale Vétérinaire de Toulouse

M. TOURNUT Professeur à l'Ecole Nationale Vétérinaire de Toulouse

Imp. Salingardes
Villefranche-de-Rouergue

ECOLE NATIONALE VETERINAIRE DE TOULOUSE

ANNEE 1981 N° 137

ASPECTS DE LA SCULPTURE ANIMALIERE

LES BRONZES ANIMALIERS DU XIX^{e} SIECLE ET DU DEBUT DU XX^{e} SIECLE

THESE

POUR LE DOCTORAT VETERINAIRE
(diplôme d'Etat)
présentée et soutenue publiquement en 1981
devant
L'UNIVERSITE PAUL-SABATIER DE TOULOUSE
par

Max GRESILIERES

Né le 4 avril 1953 à SAINT-GAUDENS (Hte-Garonne)

JURY :

Président :

M. BESSOU Professeur à l'Université Paul-Sabatier de Toulouse

Assesseurs :

M. LAUTIE Professeur à l'Ecole Nationale Vétérinaire de Toulouse

M. TOURNUT Professeur à l'Ecole Nationale Vétérinaire de Toulouse

Imp. Salingardes
Villefranche-de-Rouergue

UNIV.
LEIDEN
BIBL.

MINISTERE DE L'AGRICULTURE

ECOLE NATIONALE VETERINAIRE DE TOULOUSE

—●—

Directeur	M.	LAUTIE
Directeur honoraire	M.	FLORIO
Professeurs honoraires	MM.	BRIZARD
		SAURAT

PERSONNEL ENSEIGNANT

Chaire de Pharmacie et Toxicologie

Professeur titulaire	M.	GODFRAIN
Professeur sans chaire	Mme	BURGAT-SACAZE

Pharmacie et Toxicologie

Chaire de Physique et Chimie biologiques et médicales

Professeur titulaire	MM.	RICO
Professeur sans chaire		BRAUN
Maître-Assistant		BENARD

Physique biologique et médicale
Chimie biologique et médicale
Informatique biologique et médicale

Chaire d'Anatomie des animaux domestiques

Professeur titulaire	MM.	PAVAUX
Maître-Assistant		LIGNEREUX
Maître-Assistant		SAUTET

Organogénèse - Tératologie
Anatomie Générale - Anatomie appliquée

Chaire de Physiologie, Pharmacodynamie et Thérapeutique

Professeur titulaire	MM.	RUCKEBUSCH
Professeur sans chaire		FARGEAS
Maître-Assistant Agrégé		TOUTAIN

Physiologie - Pharmacodynamie - Thérapeutique.

Chaire d'Histologie - Anatomie Pathologique

Professeur titulaire	MM.	VAN HAVERBEKE
Professeur sans chaire		CABANIE
Maître-Assistant Agrégé		MAGNOL

Histologie - Embryologie
Anatomie Pathologique - Clinique

Chaire d'Hygiène et Industrie des aliments d'origine animale

Professeur titulaire	MM.	LABIE
Maître de Conférences		EECKHOUTTE
Maître-Assistant Agrégé	Mme	BENARD

Hygiène, Inspection, Contrôle et Technologie des denrées alimentaires d'origine animale - Clinique.

Chaire de Parasitologie et Maladies parasitaires

Professeur titulaire	MM.	DORCHIES
Maître de Conférences		FRANC
Maître-Assistant		DUCOS DE LAHITTE

Zoologie appliquée - Ecologie
Parasitologie externe - Dermatologie
Parasitologie interne - Clinique.

Chaire de Sémiologie et Pathologie médicale des équidés et carnivores et de Législation

Professeur titulaire	MM.	LESCURE
Maître de Conférences		GUELFI
Maître-Assistant		REGNIER

Sémiologie et Pathologie Médicale des Equidés et Carnivores
Législation Vétérinaire et Déontologie
Clinique

Chaire de Pathologie Médicale du bétail et des animaux de basse-cour

Professeur titulaire	MM.	TOURNUT
Maître de Conférences		BEZILLE
Maître-Assistant		JOUGLAR

Sémiologie et Pathologie Médicale du bétail et des animaux de basse-cour
Clinique - Consultation itinérante

Chaire de Pathologie Chirurgicale

Professeur titulaire	MM.	CAZIEUX
Maître de Conférences		GENEVOIS
Maître-Assistant		AUTEFAGE

Propédeutique et Sémiologie chirurgicale - Radiologie - Technique chirurgicale - Anesthésiologie - Pathologie chirurgicale - Traumatologie - Podologie orthopédique - Clinique.

Chaire de Pathologie de la Reproduction

Professeur titulaire	MM.	FERNEY
Professeur sans chaire		ROYAL

Pathologie de l'appareil génital et de la mamelle - Sémiologie et propédeutique Pathologie de la Reproduction - Obstétrique et pathologie du nouveau-né Clinique - Consultation itinérante.

Chaire de Maladies Contagieuses - Zoonoses - Législation sanitaire

Professeur titulaire ..... MM. CHANTAL
Maître-Assistant ..... PICAVET

Epidémiologie - Maladies Contagieuses Zoonoses - Législation sanitaire - Clinique.

Chaire de Pathologie générale - Microbiologie - Immunologie

Professeur titulaire ..... MM. LAUTIE
Maître-Assitant ..... PELLERIN

Microbiologie - Immunologie - Pathologie générale.

Chaire d'Elevage et Economie

Professeur titulaire ..... MM. QUEINNEC
Professeur sans chaire ..... DARRE
Maître-Assistant ..... Mme QUEINNEC

Ethnologie - Génétique animale - Extérieur - Zootechnie et économie générales - Ethologie appliquée, Sciences, Techniques, Economie de l'Elevage et des Productions animales - Insémination artificielle - Organisation de l'Elevage.

Chaire d'Alimentation

Professeur titulaire ..... MM. FALIU
Professeur sans chaire ..... GRIESS

Botanique appliquée et Bromatologie Agronomie - Alimentation

CHARGES D'ENSEIGNEMENT

MM. les Professeurs ANGELIER, ARMENGAUD, COMBES, COMBRET, CROS, FERNET et MAZENC.

La Faculté et l'Ecole déclarent n'être pas responsables des opinions émises par les candidats (délibération de la Faculté en date du 10 mai 1891 et du Conseil de l'Ecole en date du 13 juin 1924).

A MA FEMME MARIE-HELENE,
A MES ENFANTS REMI ET EMILIE
En témoignage des sentiments que je leur porte.

A MES PARENTS
En témoignage de ma reconnaissance et de ma profonde affection.

A MES BEAUX-PARENTS,
A MA FAMILLE,
A MES AMIS.

A NOTRE PRESIDENT DE THESE

Monsieur le Professeur BESSOU
de l'Université Paul-Sabatier de Toulouse

Qui nous a fait l'honneur d'accepter la présidence de notre jury de thèse.

Hommage respectueux.

A NOTRE JURY DE THESE

Monsieur le Professeur LAUTIE
de l'Ecole Nationale Vétérinaire de Toulouse

Qui nous a fait l'honneur d'accepter de juger notre travail
Qu'il trouve, ici, l'expression de notre gratitude.

Monsieur le Professeur TOURNUT
de l'Ecole Nationale Vétérinaire de Toulouse

Qui a accepté de faire partie de notre jury de thèse.
Hommage respectueux.

Max GRESILIERES

ASPECTS DE LA SCULPTURE ANIMALIERE

Les bronzes animaliers du XIX^{e} siècle et du début du XX^{e} siècle

PLAN

INTRODUCTION

HISTORIQUE ET ASPECTS TECHNIQUES

A - HISTORIQUE

B - NOTIONS TECHNIQUES

I.Le façonnage

1. Le martelage
2. La fonte
a) la fonte pleine
b) la fonte en creux
- moulage positif
- moulage négatif

II. Le travail « à froid »

III. Les patines - La dorure

CRITERES DE QUALITE D'UN BRONZE

A - ASPECT ARTISTIQUE

B - ASPECT TECHNIQUE

C - VALEUR DES SIGNATURES
— Signature du sculpteur
— Signature du fondeur

PRINCIPAUX SCULPTEURS ANIMALIERS DU XIX^{e} SIECLE

- A. L. Barye
- E. Fremiet
- P. J. Mène

- R. Bonheur
- I. Bonheur
- Ch. Fratin

SCULPTEURS SECONDAIRES DE L'ECOLE ANIMALIERE DU XIX^{e} SIECLE

LA SCULPTURE FIGURATIVE DU DEBUT DU XX^{e} SIECLE

A - GENERALITES

B - F. POMPON

C - R. BUGATTI

CONCLUSION

Planche I : Lion au Serpent — A.L. BARYE

Introduction

La réprésentation plastique de l'animal apparaît antérieurement à la représentation de l'homme ou du végétal, au premier stade de l'art préhistorique, en même temps que les confuses idées religieuses auxquelles elle est étroitement liée.

L'homme préhistorique tire de l'animal ce qui est nécessaire à ses besoins : nourriture, vêtement, graisse pour la préparation des couleurs dont il se sert pour peindre et qui alimente les lampes qui éclairent les grottes qu'il habite. Ces grottes, il les dispute aux bêtes féroces qui en font leurs tanières. C'est peut-être en observant les traces laissées par celles-ci qu'il a eu l'idée d'imiter, d'un doigt d'abord maladroit, ces stries capricieuses dans lesquelles il a reconnu fortuitement les traits caractéristiques d'un animal. La main, ce merveilleux instrument, à la fois ingénieux et malhabile, a accentué certaines lignes, précisé certains profils. A sa grande surprise, il a vu se former des figures qui lui étaient familières et, parce que le regard est extraordinairement attentif et exact, il a reproduit timidement d'abord puis avec plus d'assurance ensuite les créatures directement liées à sa vie.

C'est ainsi qu'avant les végétaux, l'animal a été reproduit d'abord graphiquement, puis avec de la glaise ou en sculptant, à l'aide d'outils rudimentaires mais efficaces, la pierre et la corne.

La peinture et la sculpture préhistoriques sont directement liées à la chasse. On constate qu'à la naissance même de l'art, issu de graffitis dans lesquels l'homme a constaté qu'il pouvait imiter la forme de l'animal, il y a cette croyance qu'en représentant, dans certaines conditions requises par le rituel, la figure d'un être vivant, on obtient une certaine puissance sur cet être.

Le côté sacré de cet art préhistorique rayonne de puissance et de beauté. Jamais dans toute l'histoire de l'art animalier, même en Chine, l'animal n'est apparu aussi magnifié, aussi sublimé, sans cesser d'être vrai et naturel, que dans l'art préhistorique de la pierre taillée.

Au cours des siècles et des civilisations, l'art animalier a évolué, subissant, comme tout art, les influences et les modes de vie de ces générations passées, pour arriver au XIX^{e} siècle où, après les représentations plus variées des siècles précédents et grâce aux observations de nos grands naturalistes du XVIII^{e} et XIX^{e} siècle, la représentation se fait volontairement plus précise. La curiosité scientifique, la passion pour les sciences naturelles font que les créatures animales sont vues avec d'autres yeux. Ces yeux ne sont plus ceux étonnés et effrayés de l'homme roman, ni ceux pleins d'amour et d'intime confiance de l'homme gothique, mais ceux de l'humaniste, du chercheur qui poursuit au XIX^{e} siècle sa connaissance rationnelle du monde.

Les études morphologiques sur le squelette animal, l'observation dans les jardins zoologiques, les dissections effectuées par les artistes animaliers, leurs très sérieuses recherches anatomiques font que la représentation animale va devenir plus précise, plus vivante, sans pour autant manquer de sens artistique.

Les romantiques abandonnent petit à petit le symbolisme pour intégrer l'animal à la vie des hommes et lui faire exprimer les passions humaines. Presque tous les grands peintres du XIX^{e} siècle ont été également des sculpteurs et certains de grands animaliers tel Barye ou Rosa Bonheur par exemple. Ceux-ci, animés d'un louable scrupule d'exactitude anatomique, travaillaient scientifiquement, soit au Muséum, soit au Jardin des Plantes, ce qui leur a valu les railleries, la colère et l'hostilité de certains artistes classiques aux yeux desquels seul l'homme comptait. Les lions et les tigres de Delacroix, les éléphants et les chameaux de Decamps, les caravanes de Fromentin sont souvent diversement appréciés tant il paraît absurde de donner à l'animal la même importance qu'à l'homme.

Le plus grand sculpteur animalier, Antoine Louis Barye, reçoit peu de commandes et lorsqu'on place les groupes animaliers qu'il a réalisés dans les jardins publics, celà soulève des explosions de colère de la part des critiques d'art et des rivaux. Ces derniers reprochent à ces œuvres « d'être peu philosophiquement conçues ». On veut que l'animal soit un élément dramatique analogue à celui que l'on représente dans la peinture d'histoire. Or un des aspects de la sculpture animalière et notamment des bronzes animaliers est précisément le côté anecdotique et le côté réaliste qui font l'intérêt de ces œuvres, qu'il s'agisse de cerfs, de léopards, de chevaux, de chiens, d'éléphants ou de lions.

Le côté réaliste s'impose de plus en plus à partir de peintres comme De Dreux, Courbet, Troyon, Rötig pour arriver plus près de nous à Jouve, Le Douanier Rousseau et même Toulouse Lautrec et Picasso.

Ainsi le pas a été franchi et nos sculpteurs animaliers vont s'élever au dessus de la simple exactitude pour révéler la noblesse propre de l'animal.

Historique et aspects techniques

A - Historique

Après une longue période de défaveur, les sculptures en bronze ont été remises à l'honneur depuis la fin du XIX^{e} siècle.

Il va de soi que les bronzes constituent un sujet vaste entre tous. En parler en termes généraux, comme nous l'avons fait dans l'introduction, reviendrait d'une certaine manière à écrire l'histoire de l'Art. Aussi, notre travail se bornera-t-il à la sculpture animalière en bronze du XIX^{e} siècle et du début du XX^{e} siècle. Nous sommes obligés de passer sous silence l'immense apport des civilisations chinoises, égyptiennes, grecques et, plus tardivement, de la Renaissance Italienne pour arriver au XIX^{e} siècle.

B - Aspects techniques

Le bronze, alliage de cuivre et d'étain, a été dans toutes les civilisations le premier métal travaillé par l'homme peu après la découverte de l'or puis de l'étain.

Nous croyons qu'il est bon, avant d'envisager l'aspect artistique de ces œuvres, d'avoir quelques notions techniques indispensables au jugement que l'on peut porter sur la ciselure, la qualité de la fonte, la patine, autant de critères importants dont dépendent directement la qualité et l'authenticité des œuvres.

L'élaboration d'un bronze nécessite plusieurs étapes :

— le façonnage,

— le travail « à froid »,

— l'application de la patine ou de la dorure.

De ces diverses opérations dépendent la qualité finale d'un bronze, sa subtilité, sa valeur artistique.

I - Le façonnage

Deux techniques encore en usage aujourd'hui ont été pratiquées depuis l'Antiquité pour donner leur forme aux objets :

— le martelage,

— la fonte.

1 - Le martelage

Ce premier procédé n'est guère employé qu'en chaudronnerie ou pour la fabrication des vases, des armes et des instruments courants, rarement pour des statuettes ou des statues, à l'exception des civilisations archaïques. Cette technique, qui consiste à travailler au marteau des barres de métal plus ou moins épaisses, ne nécessite que peu de commentaires.

2 - La fonte

Ce second procédé est en revanche le procédé par excellence utilisé pour la fabrication d'un bronze, et il impose un minutieux travail à froid.

Deux techniques contraires et leur cortège de variantes appartiennent à ce procédé :

—la fonte pleine,

— la fonte en creux.

a) La fonte pleine :

Cette technique n'est guère employée que pour des œuvres de petites dimensions en raison du prix de revient et du poids du métal. Le modèle est une figure de cire enfermée dans un moule de terre réfractaire où elle cède la place, en devenant liquide, au métal en fusion.

b) La fonte en creux :

● La méthode employée généralement jusqu'au XIX^{e} siècle est celle de la « cire perdue ».

Le modèle peut être positif ou négatif. Le premier principe est le procédé grec classique. Le second, utilisé par les Chinois et les bronziers de la Renaissance, était connu des Anciens qui semblent cependant lui avoir préféré la première méthode, plus difficile mais plus pure.

Dans le **moulage positif** en creux, l'artiste prépare un noyau en argile, dégrossi à la forme générale du modèle, qu'il recouvre d'une couche de cire dont l'épaisseur, de préférence uniforme, peut varier de quelques millimètres à un ou deux centimètres suivant la sculpture à obtenir. Sur cette cire, il modèle avec une extrême finesse tous les détails de l'œuvre définitive. Puis il fixe à ce modèle de minces tiges de cire qui fourniront, lorsque la cire aura fondu, des canaux qui serviront soit à couler le métal (jets), soit au passage de l'air (évents). Ainsi préparée, la sculpture de cire est ensuite badigeonnée à la barbotine (argile liquide) et enrobée dans une gangue d'argile. Il ne reste plus qu'à mettre l'ensemble au four, le moule d'argile durcit à la cuisson tandis que la cire fond. Il suffit alors de verser par les jets le bronze en fusion qui vient prendre la place laissée libre par la cire. Lorsque le métal est refroidi et solidifié, on dégage la sculpture en cassant l'argile qui l'enrobe et en extrayant le noyau par dessous. Elle apparaît alors hérissée de toutes les traces de la projection du métal en fusion, prête à subir le travail à froid. Avec ce procédé, le modèle ne sert qu'une fois, il est détruit, perdu, d'où le terme de « cire perdue ».

Planche II : Cheval turc - A.L. BARYE

On ne peut alors le reproduire qu'en prenant un moulage du bronze primitif, ce que l'on ne s'est pas privé de faire. Ces copies devraient pouvoir se reconnaître assez facilement étant plus petites que le bronze initial, le métal se contractant légèrement en se refroidissant et surtout parce que les détails sculpturaux sont affaiblis, d'où l'importance de la qualité de la ciselure.

Dans le **moulage négatif** en creux, on peut sauver le modèle définitif établi par le sculpteur en prenant un moule de ce modèle et en enduisant de cire la surface intérieure de ce moule, puis en y versant un produit liquide qui, une fois solidifié, servira de noyau. Il est possible d'obtenir ainsi de nombreuses copies d'un modèle initial, c'est ce que l'on appelle, en terme de collection, des « retirages ». Il faut préciser que la copie aura tendance à être moins fidèle, plus molle, à mesure que le moule s'usera.

• A partir du XIX^{e} siècle, plusieurs innovations techniques, modifient le caractère de la production au profit de la quantité, mais hélas aussi au détriment de la qualité :

— D'une part, la technique de la fonte au sable a tendance à remplacer le procédé de la cire perdue.

Le modèle est façonné dans le bois ou le métal, puis enfoncé par pression dans un chassis contenant du sable très fin. Une fois l'empreinte prise, le moule de sable, formé de plusieurs parties et comportant les jets et les évents, est durci par cuisson. Pour combler l'indispensable vide, on place au centre du moule un noyau.

La fonte au sable présente l'indéniable avantage de pouvoir réutiliser plusieurs fois le même moule, mais elle ne donne pas d'aussi bons résultats que la fonte à la cire perdue et elle nécessite un travail à froid beaucoup plus important.

— D'autre part, en 1839, Achille Colas inventa un réducteur mécanique, sorte de pantographe à trois dimensions qui permet de reproduire une œuvre à n'importe quelle échelle avec beaucoup de précision.

II - Le travail « à froid »

Après la fonte, quel que soit le procédé utilisé, la sculpture doit être reprise par l'artiste lui-même ou à défaut par le fondeur pour subir le travail à froid. Il faut débarrasser le bronze de tous les éléments nécessaires à la coulée, boucher éventuellement les accidents de fonte et reprendre en ciselure l'ensemble de l'œuvre.

III - Les patines - La dorure

L'objet brut est mat, il n'obtient son brillant qu'après un brossage vigoureux ou un passage à l'acide.

La patine est, dit-on, la caresse du temps, mais celle-ci, naturelle pour les bronzes antiques est obligatoirement artificielle pour les bronzes plus récents. Quelle qu'en soit la couleur (brune, verte...) elle est alors obtenue par des procédés chimiques et des astuces spécifiques de chaque atelier.

La dorure est connue depuis fort longtemps, en effet les bronzes antiques, s'ils n'étaient pas patinés, étaient assez souvent dorés ou peints.

Jusqu'au milieu du XIX^{e} siècle, on pratiquait la dorure au mercure obtenue en badigeonnant la sculpture au pinceau avec un mélange de mercure et de poudre d'or. On passait ensuite l'ensemble au feu pour faire évaporer le mercure. Par la suite ce procédé est remplacé par la dorure électrolytique.

Critères de qualité d'un bronze

La sculpture en bronze résulte du travail successif et complémentaire des deux artistes véritables que sont le sculpteur et le maître de forge, (ou le fondeur), qui sont les garants de sa qualité artistique et technique.

Ceci explique l'importance attribuée par les amateurs aux signatures des sculpteurs et aux cachets des fondeurs, pour confirmer leur jugement initial.

A - Aspect artistique

La technique est au service de l'Art, et, si parfaite soit-elle, elle ne saurait s'y substituer.

Ce qui fait la qualité d'un bronze, c'est d'abord et essentiellement le talent de l'artiste qui a conçu et exécuté le modèle. Ainsi, même coulée à la cire perdue et artistiquement patinée, une œuvre médiocre restera médiocre. Par contre, un modèle élégant, très enlevé, fondu au sable par un bon artisan, donnera un objet de qualité.

Le premier critère de qualité est donc l'aspect général de l'œuvre, son harmonie, l'équilibre des masses, la grâce des mouvements, associé à la finesse du modelé.

B - Aspect technique

La qualité de la fonte, même si elle transparaît souvent en considérant la sculpture dans son ensemble, nécessite un examen détaillé du bronze pour être parfaitement appréciée.

Même pour une fonte au sable et des retirages multiples, il existe des différences de qualité dont l'amateur doit être conscient car elles fixent la valeur finale de l'objet.

Trois critères essentiels sont à considérer pour juger la qualité technique d'un bronze animalier :

— la précision des reliefs,

— la légèreté,

— la patine.

1 - La précision des reliefs

Elle dépend de la précision du modèle original, de la qualité de la fonte, et de celle du travail à froid. Pour l'appécier, on examinera attentivement les

pattes, les phanères, les expressions de la tête, la crinière, le harnachement du cheval...

2 - **La légèreté**

Un bronze de qualité doit être léger, la minceur des parois dénotant une bonne plasticité de l'alliage et une coulée uniforme. Plus le métal est mince, moins il se réduit au refroidissement.

Les bronzes à cire perdue ont généralement des parois très minces.

3 - **La patine**

La qualité de la patine est garante de celle de la fonte. Une belle patine ne doit pas masquer les défauts du métal, mais mettre en valeur la beauté de son grain, faire jouer la lumière sur les surfaces.

C'est elle qui anime et fait « vibrer » un bronze.

Hélas, sur la plupart des fontes industrielles, les patines sont ternes et uniformes quand elles ne sont pas réduites à un simple badigeonnage destiné à cacher les défauts.

C - Valeur des signatures

1 - **La signature du sculpteur**

Le fait d'être signé n'a jamais été un signe d'authenticité, ni pour un meuble, ni pour un tableau, ni surtout pour un bronze. En effet, la plupart d'entre eux sont « signés », c'est-à-dire qu'ils portent le nom de l'artiste qui en exécuta le modèle original. Mais les retirages, même postérieurs à la mort de l'artiste, portent également cette signature, qui ne possède, en ce cas, qu'une valeur de référence.

2 - **La signature du fondeur (ou son cachet)**

Celle-ci, beaucoup plus significative, figure en général à côté de celle de l'artiste, et elle peut être accompagnée de la date de création.

Le nom du fondeur est, en effet, une indication sur la qualité du bronze et parfois sur le fait qu'il s'agit ou non d'une fonte d'origine. Ainsi, les œuvres d'Antoine Louis Barye, portant la marque de Barbedienne ne sont pas les « bons » Barye ; ces dernières furent fondues dans le propre atelier de l'artiste et portent, parfois, soit le cachet de l'atelier, soit les initiales du chef d'atelier.

Le plus souvent, chaque artiste, conscient du rôle important joué par le fondeur, le choisissait lui-même, et lui accordait alors sa confiance.

Les bronzes de F. Pompon sont souvent fondus chez Valsuani, ce dernier fut aussi le fondeur de Renoir, mais il existe également des œuvres de ce même sculpteur, fondues chez Hébrard (la Truie, le Coq), ou encore chez Godard (la Chouette).

Les œuvres de R. Bugatti ont été réalisées en quasi-totalité par le fondeur Hébrard, exceptées quelques unes qui furent fondues par Valsuani.

En ce qui concerne les sculptures de Rosa Bonheur et de son frère, Isidore, le fondeur Peyrol, parent de ces deux artistes, réalisa la totalité de leurs œuvres.

Planche III : Chat assis - E. FREMIET

Parmi les fondeurs célèbres, on peut citer : Honoré Gonon et son fils Eugène, Alfred Daubrée, Peyrol, A.A. Hébard, Alexis Rudier et Valsuani qui fondaient généralement à la cire perdue.

En revanche, E. Siot-Decauville, F. Barbedienne, et Susse Frères sont les auteurs de nombreux retirages sans caution de l'artiste.

Certaines œuvres portent, aussi, le cachet rond du réducteur Achille Colas : leur caractère industriel ne fait en ce cas aucun doute.

Voici brièvement parcouru, ce monde souvent inconnu des bronzes animaliers. Il faut, après ces notions générales, indispensables à la compréhension et à l'appréciation de ces œuvres, mieux connaître Grands Artistes et Petits Maîtres ; ceux qui, par leur talent, ont illustré cette période du XIX^e^ siècle et du début du XX^e^ siècle, où la sculpture animalière a atteint sa plénitude.

Principaux sculpteurs animaliers du XIX^e siècle

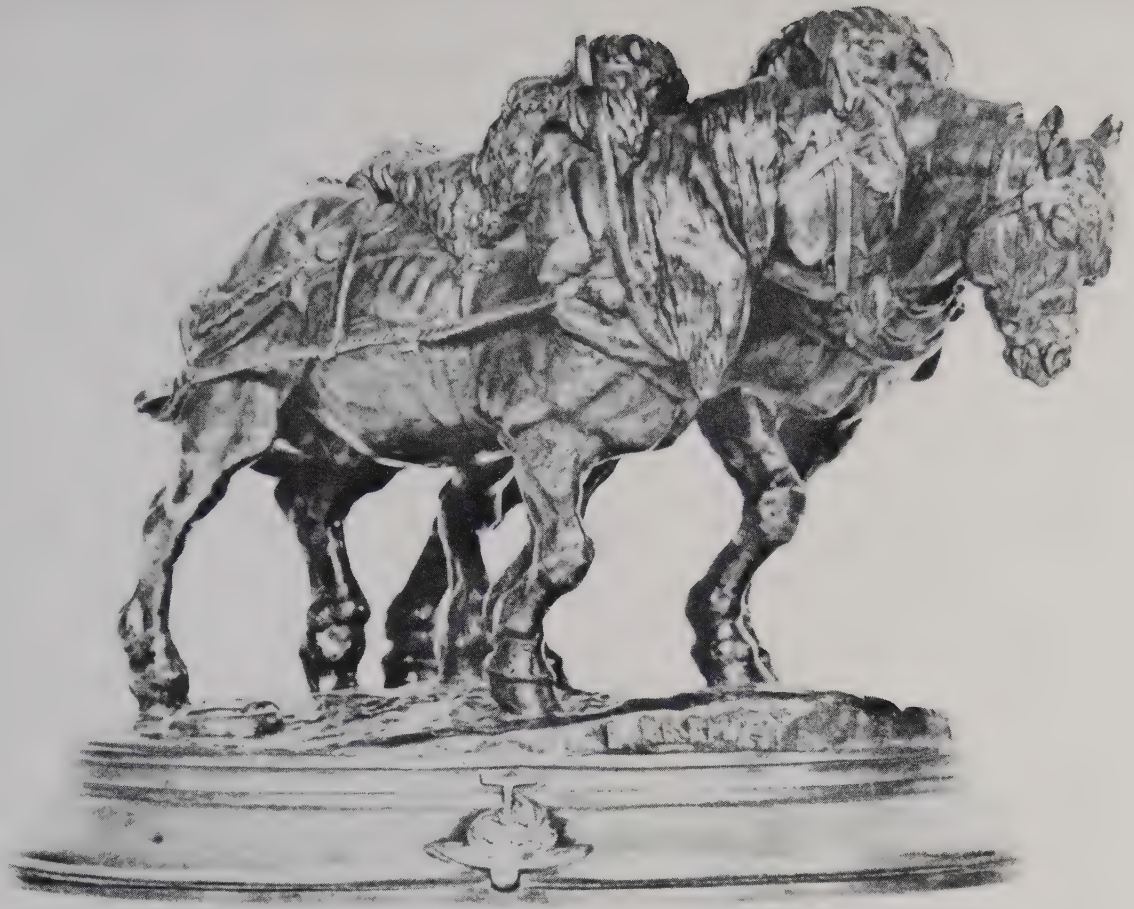

Planche IV : Chevaux de halage - E. FREMIET

Antoine Louis BARYE
(1796 - 1875)

. Fils d'un orfèvre, Antoine Louis Barye est né le 24 septembre 1796 à Paris. Dès l'âge de treize ans, il doit gagner sa vie, entrant comme apprenti chez un graveur pour équipements militaires, Fourier, puis chez l'orfèvre Bicunais. Cet apprentissage, quoique très rude, doit être considéré comme lui ayant été d'un grand service, le mettant de bonne heure au courant de tous les travaux du métal, depuis la fonte jusqu'à la ciselure.

En 1812, les armées furent une fois de plus mobilisées et Barye, alors âgé de 16 ans et demi, entre dans le Service du Génie. Il est libéré à l'âge de dix-neuf ans et s'adonne au dessin avec passion tout en reprenant son métier : « J'ai repris ma profession de ciseleur mais j'étais continuellement troublé par mon ambition d'être sculpteur. Je m'appliquais au dessin et au modelage sans savoir ni comment trouver un maître, ni comment vivre pendant mes études ». (1814 - Théophile Silvestre).

Après des débuts difficiles, il fut accepté en 1816 comme élève par le sculpteur Bosio et, trois mois plus tard, par le peintre Gros. Ces deux hommes lui permirent, tout en poursuivant son métier de ciseleur, de réaliser son ambition : devenir sculpteur.

Bosio était un sculpteur de l'école néo-classique de Canova et David. Malgré les conventions et les restrictions imposées par cette école, Barye apprit avec Bosio la technique de la sculpture. Mais il est possible que, par réaction aux contraintes imposées par ce style, il s'individualisa en utilisant des formes plus naturelles et plus libres.

Avec le peintre Gros, Barye a certainement été en parfait accord. Les toiles fascinantes de Gros représentant des scènes de bataille : chevaux qui se cabrent crinières au vent et cavaliers au panache flottant, avaient la conception romantique que Barye, plus tard, allait si bien exprimer dans sa sculpture.

Infatigable dans la poursuite de sa carrière, Barye fréquentait également les cours de l'Ecole des Beaux Arts et, en 1819, il concourût pour le prix de Rome en présentant, à cette occasion, une médaille sur laquelle figurait, pour la première fois, un animal. Il n'obtint pas le prix et son échec lui fut une cruelle déception.

De 1820 à 1824, il reste dans l'ombre et se voit préférer des rivaux sensiblement inférieurs à lui. Pour vivre, il était entré en 1823 chez l'orfèvre Fauconnier où il exécutait déjà de petites figurines d'animaux, mais traitées industriellement. Son véritable atelier, sa véritable école est, de bonne heure, le Jardin des Plantes, où il est attiré par une invincible passion d'étude. A l'observation intense de la nature en mouvement, il joint la lecture de Cuvier, de

Lacépède, et ne néglige pas l'amphithéâtre d'anatomie. On voit combien déjà cette belle carrière est en même temps logique et passionnée.

Comme conséquence de la curiosité intellectuelle de Barye, l'artisan devenait artiste, il adaptait les lignes audacieuses et flottantes de la peinture romantique à la sculpture, tout en respectant l'aspect naturel et scientifique.

Il débute au Salon de 1827 avec de simples bustes.

En 1831, le groupe « Tigre dévorant un crocodile » attire l'attention sur lui. Le succès de cette œuvre ne fut pas seulement un engouement passager, comme certains l'espéraient, mais il marqua le début de sa carrière de sculpteur animalier. Ce groupe fut acheté par l'Etat pour le Palais du Luxembourg.

En 1832, il exécuta une autre œuvre extraordinaire en plâtre : « Le lion écrasant un serpent », (Planche I) qui fut exposée au Salon de 1833 ainsi que de nombreuses statuettes mouvementées et expressives. Cette œuvre lui valut à la fois l'admiration définitive d'une élite indépendante et les jalousies persécutrices des coteries académiques. On raille sa « ménagerie », on traite de « presse-papiers » ses plus dramatiques figurines de fauves.

Malgré des succès réitérés aux Salons de 1834 et de 1835, son magnifique « Lion au repos », exposé au Salon de 1836, est refusé, ainsi qu'au Salon de 1837, cinq groupes de chasse coulés en bronze par Honoré Gonon. Celà, plus pour des raisons politiques qu'artistiques. Barye fut indigné et refusa d'exposer aux Salons durant dix ans.

On voit, par ce seul fait, toute la noblesse, la fierté et la volonté de ce caractère.

Il a cependant quelques dédommagements, en particulier la protection du Duc d'Orléans qui lui commande en 1834 un important surtout. Ce projet dut être abandonné en raison des dimensions et du poids de ce centre de table.

En 1839, Barye emprunta de l'argent et créa sa propre fonderie ainsi que sa propre galerie. Sa position était alors, à cette époque, assez stable car il avait des commandes de l'Etat et de ses clients royaux :

— « Le lion au repos », présenté en plâtre au Salon de 1836, fut commandé en bronze par l'Etat, pour le Jardin des Tuileries. Cette œuvre, grandeur nature, ne fut pas terminée avant 1846. C'était une cire perdue fondue par Honoré Gonon, proche associé de Barye au début de sa carrière.

— Le « Lion qui marche » de la Colonne de Juillet, place de la Bastille,

— Le groupe « Roger et Angélique » et ses deux candélabres adjacents pour le Duc de Monpensier,

— Un groupe pour l'Arc de Triomphe, un pour la place de la Concorde...

C'est à cette époque là que Barye débuta sa production de groupes animaliers pour le grand public ; il publia d'ailleurs son premier catalogue en 1847 regroupant cent sept œuvres différentes réparties en quatre groupes.

En 1848, il fut nommé directeur des travaux de moulage au Louvre, mais

cette place, qui lui était d'un grand secours, lui fut bientôt retirée par M. de Niewerkerque car Barye était peu courtisan.

Vers 1848, les commanditaires, qui lui avaient permis de fondre lui-même et de vendre ses œuvres déjà nombreuses, exigent le paiement d'une somme de 36 000 F et mettent la main sur tous ses modèles jusqu'en 1857, époque à laquelle ils lui seront restitués.

Il semblerait qu'à cette période Barye fut, plus ou moins malgré lui, associé avec Emile Martin. Ce dernier, homme d'affaires averti, négociait des transactions, non seulement avec les clients, mais aussi avec les fondeurs, les ciseleurs, et également la firme commerciale Barbedienne qui, à différents degrés, participaient à la réalisation des œuvres de Barye.

Malgré les conflits qui l'opposent, avec d'autres romantiques (comme Daumier, Courbet, Rousseau et Decamps), aux membres officiels du Salon, Barye fit une rentrée triomphale, en 1850, avec deux œuvres :

— « Le centaure et le lapithe » que l'on expédia au musée du Puy pour lui faire payer ce triomphe,

— « Le jaguar dévorant un lièvre », œuvre marquante de Barye, d'une grande force dramatique sur un de ses thèmes favoris : l'oppresseur et l'opprimé ou le prédateur et la proie. On y retrouve cette pratique de Barye d'accentuer certaines parties du corps pour renforcer l'expression du sujet (dans le cas présent, la tête, le cou et les muscles des membres postérieurs). Cette méthode fut d'ailleurs adoptée par Rodin, élève de Barye lorsqu'il était professeur au Museum d'Histoire Naturelle.

En 1854, on peut dire qu'il eut toutefois une vraie joie. Il fut nommé professeur de dessin au Muséum d'Histoire Naturelle, poste qu'il occupa jusqu'à sa mort et qui fut repris ensuite par un autre grand sculpteur animalier, Emmanuel Frémiet. C'est ainsi que quelques uns des plus grands sculpteurs de notre époque ont pu bénéficier de son laconique mais intense enseignement. On ne put lui refuser, à l'Exposition Universelle de 1855, la grande médaille à la « section des bronzes d'art » et la rosette d'officier.

En 1855, il se présente à l'Académie, mais il fut élu seulement à une seconde présentation en 1857.

L'arrivée en France de deux américains, Georges A. Lucas en 1857 et de son ami Williams T. Walters de Baltimore en 1859, détermina l'extension, hors de nos frontières, de l'œuvre et, par le fait même, de la célébrité de Barye. Ces deux amateurs d'art devinrent des admirateurs, des clients et des amis personnels de Barye. Ils faisaient autorité en art et firent connaître les œuvres de Barye Outre-Atlantique, en particulier à d'éminents collectionneurs.

Williams Corcoran, banquier et grand amateur d'art, avait, de son vivant, fondé la Galerie d'Art Corcoran à Washington et Williams Walters commanda à Barye, à la demande de Corcoran, un exemplaire de toutes ses œuvres : environ cent vingt furent effectivement effectuées.

La collection de Lucas est actuellement au Musée d'Art de Baltimore et

celle de W. Walters, qui fut ensuite augmentée par son fils, est à la Galerie d'Art Walters, également à Baltimore.

A titre anecdotique, Walters n'était pas seulement un grand amateur d'art mais aussi un grand ami de l'animal. Il introduisit le cheval percheron en Amérique.

Telle fut, dans son ensemble, la carrière de ce maître : elle est étonnament remplie non d'aventures mais d'œuvres.

— Le talent original de Barye en tant que sculpteur animalier est sans égal, c'est un véritable créateur d'animaux qui étonna et dérangea, en modifiant la représentation conventionnelle de l'animal dans l'Art.
Il introduisit, d'une façon à la fois magistrale et dramatique, son thème favori, la notion de rapport de force entre les animaux : lion écrasant un serpent, jaguar dévorant un lièvre... Ainsi, ses grands félins, avec leur souplesse puissante, machines de muscles et d'os, de griffes et de crocs, font admirer dans sa crudité et sa grandeur sauvage, le drame de la vie. Tout en respectant la vérité anatomique et en faisant si bien ressortir les expressions animales, il sut représenter, dans des sculptures de faibles dimensions, des animaux dont la puissance et la dignité naturelle semblaient accrues.

— Son œuvre, comme dessinateur et comme peintre, est admirable et suffirait seule à sa gloire.

— De même que lui aurait permis de passer à la postérité son bagage comme sculpteur de figures (Thésée et le Minotaure, les Trois Grâces, Napoléon 1er...), figures d'une force, d'une plénitude, d'une beauté de modelé qui l'apparentent aux plus illustres statuaires de la renaissance.

Planche V : L'accolade - P.J. MENE

Emmanuel FREMIET
(1824 - 1910)

Emmanuel Frémiet est né à Paris en 1824 ; il reçut quelques notions de dessin de sa tante, Sophie Rude, femme de l'auteur du fameux « Chant du départ », puis il entra à seize ans dans l'atelier de M. Werner, peintre d'histoire naturelle au Muséum où il faisait des lithographies d'anatomie comparée.
Il fut un temps peintre à la morgue, engagé par l'embaumeur Sucquet pour peindre des raccords sur les cadavres relevant de la médecine légale. Le soir, il suivait les cours de dessin de la rue de l'Ecole de Médecine. Il fut ensuite engagé par un sculpteur de sujets de sainteté, puis chez son fils, sculpteur animalier, qui, dit-on, « trouvait tout simple de signer des animaux qu'il demandait à Frémiet mais auxquels il se gardait bien de ne jamais travailler lui-même ». (*)

Son oncle, François Rude, en désaccord avec l'Institut, tenta de le détourner de la carrière artistique, mais, devant tant d'obstination et de capacités, il capitula et accepta Frémiet dans son atelier de la rue d'Enfer.
Le succès de l'élève Frémiet allait être un plaidoyer triomphant en faveur de l'enseignement libre de Rude : enseignement familier et « reposant sur un système de raison ». François Rude se plaisait à insister sur le fait qu'il avait tout appris à l'école de la nature, « confiant dans son infinie perfection ».
Rude laissait à chacun une large liberté, éveillant sans cesse l'initiative en expliquant le pourquoi des effets plutôt qu'en montrant l'astuce pour les obtenir. Il voulait que la lumière se fit dans l'esprit, en même temps que l'adresse se glissait sous les doigts et que l'âme tint sa place dans cette opération magique de la statuaire qui introduit l'esprit de vie dans un bloc inanimé.

Frémiet débutera dans la renommée par une observation malicieuse et délicate de la nature qui fera de lui un animalier incomparable, élégant dans la forme comme Buffon, spirituel et attentif comme La Fontaine.
Il expose au Salon de 1843 une gazelle en plâtre qui est acceptée par le jury.
Les années suivantes il poursuit ses études d'animaux :

— Chien en terre cuite (1846),
— Dromadaire en cire (1847),
— Ravaude et Mascareau, groupe de chiens en plâtre (1848),
— Mère chatte en plâtre, renard d'Egypte (1848).

En 1849, il présente Matador, chien en plâtre et une famille de chats avec lesquels il obtient sa première récompense, une médaille de troisième classe.

Personne, jusque là, n'avait su rendre tout ce qu'il y a de velouté, de per-

(*) *L'Art* (15 août 1896).

fide et de souplesse dans le chat, ce félin domestique, qui vient de chez le diable pour y retourner, éternel compagnon de la sorcière, servant fourré des offices de la messe noire, et qui écrit son caractère par chacun de ses mouvements. Les lignes fuyantes de son corps ondoyant sont les indices éternels de son humeur insaisissable. « Chat assis » (Planche III).

En 1850, Frémiet remporte un immense succès populaire avec son ours blessé (grandeur nature), et son chien courant blessé (cire perdue) (Musée du Luxembourg). Il obtient une médaille de deuxième classe.

En 1853, il expose « Ravageot et Ravageode » deux bassets délicieux qui font beaucoup parler d'eux ; on s'étonne de cette manière subtile et incisive de traiter les animaux domestiques et on s'en éprend.

A l'exposition universelle de 1855, ses « Chevaux de Halage » en bronze (Musée du Mans) représentent le cheval en plein effort au service de l'homme. (Planche IV).

En 1859, son « Cheval Saltimbanque », chargé de singes, de hiboux et de chiens et qui symbolise la misère pittoresque, est accepté d'emblée. La pauvre bête porte le cirque et c'est elle le cirque.

La même année il envoya également le groupe étrange, dramatique et terrifiant, (Gorille femelle enlevant une négresse) (plâtre) dans lequel il dévoilait un autre aspect de son talent : le sculpteur des animaux spirituels savait aussi représenter la bestialité. Cette œuvre effraya le jury du Salon et ne fut donc pas admise à figurer ; mais elle fut quand même exposée au public et détruite une nuit à coups de pioche par des ouvriers qui furent incapables d'expliquer la raison de leur acte.

Paradoxalement le succès de Frémiet ne fut couronné par le jury du Salon qu'en 1887, avec sa nouvelle édition du gorille enlevant une négresse, œuvre d'un réalisme puissant, mais en bronze cette fois et de sexe mâle, qui lui valut la médaille d'honneur. Tout au long de sa carrière Frémiet, loin de renier son oncle, maître contesté, en vanta toujours les « inappréciables conseils ». Est-ce à dire que l'on combattait encore le souvenir de l'oncle dans la renommée du neveu qui s'imposait mais ne recueillait pas sans peine sa consécration ?

Le cheval, même s'il n'est pas son animal préféré, l'a préoccupé dans tous ses rôles et toutes les phases de sa vie d'aventures. S'il l'aime dans sa splendeur (statues équestres, pur-sangs...) il le plaint dans ses mauvais jours (chevaux de halage, cheval saltimbanque, abattage d'un cheval de trait, cheval blessé et chez l'équarrisseur...).

Il prenait ses modèles à la compagnie des omnibus et les installait dans son atelier de Bougival. C'est à partir d'eux qu'ont été créés les grands chevaux de Frémiet à l'allure majestueuse et disciplinée. Par opposition aux chevaux de Barye, pour lesquels on ne voit pas le cavalier qui les montera, ni le frein qui les guidera, tant ils semblent fougueux et indomptables (« Cheval Turc » Planche II), ceux de Frémiet reflètent à la fois la grandeur et la soumission des animaux élevés pour affronter avec l'homme les dangers de la bataille.

Ayant réussi à s'imposer très jeune, il reçut de nombreuses commandes officielles et son œuvre ne se limita pas à la seule sculpture animalière qui en reste néanmoins la partie la plus intéressante. Il réalisa de très nombreuses statues équestres, notamment sa Jeanne d'Arc en bronze doré, de la place des Pyramides à Paris. La statue qu'il effectua de son maître Rude est un merveilleux hommage rendu à cet homme barbu, fumant son éternelle pipe et reflétant la simplicité et la bonté malgré ses célèbres colères contre l'Institut.

Cette simplicité, Frémiet la conserva toute sa vie ; dans son atelier du Faubourg Saint-Honoré, ainsi que plus tard à l'Institut, régnait la même ambiance familière que dans celui de la rue d'Enfer de Rude. Son atelier est un laboratoire, un lieu d'étude et de production constante, on y cause sans bavarder, on y rêve sans flânerie car chaque soir écrit en relief pour toujours la rêverie du matin.

A la mort de Barye, en 1875, Frémiet lui succéda au poste de professeur de dessin au Muséum d'Histoire Naturelle.

Emmanuel Frémiet fut un observateur perspicace et parfois amusé des bêtes, de leur allure menaçante ou gracieuse, mais toujours juste et alerte. C'est par l'étude fine et précise du caractère dans le geste de la vie qu'Emmanuel Frémiet s'ouvrit une carrière personnelle parmi les animaliers de son temps. « Je n'ai pas fait, somme toute, dit-il, d'études spéciales comme animalier, je suis professeur de dessin au Jardin des Plantes, voilà tout. Rude, mon maître, m'enseigna la sculpture ; j'adaptai seulement mon art à ce qui me plut, aux hasards de ma fantaisie, sans m'inquiéter des vaines classifications ».

Sans vouloir comparer Barye et Frémiet, on peut cependant noter qu'Antoine Louis Barye, en tant que romantique, excelle dans les traductions de l'animalité sauvage et qu'il traduit merveilleusement la grandiose magnificence de ces bêtes qu'on enferme mais qu'on n'utilise pas. A l'inverse, Frémiet, plus réaliste, cherche à révéler ce qui se cache de perspicacité subtile, de ruse héritée et de savante méthode dans le geste d'un animal, dont l'extraordinaire existence s'écoule à côté de la nôtre.

Plus que le talent, c'est donc le thème et la conception de l'animal qui diffèrent entre ces deux grands sculpteurs : l'un s'attache à la force, à la puissance, l'autre cherche à pénétrer l'âme des bêtes.

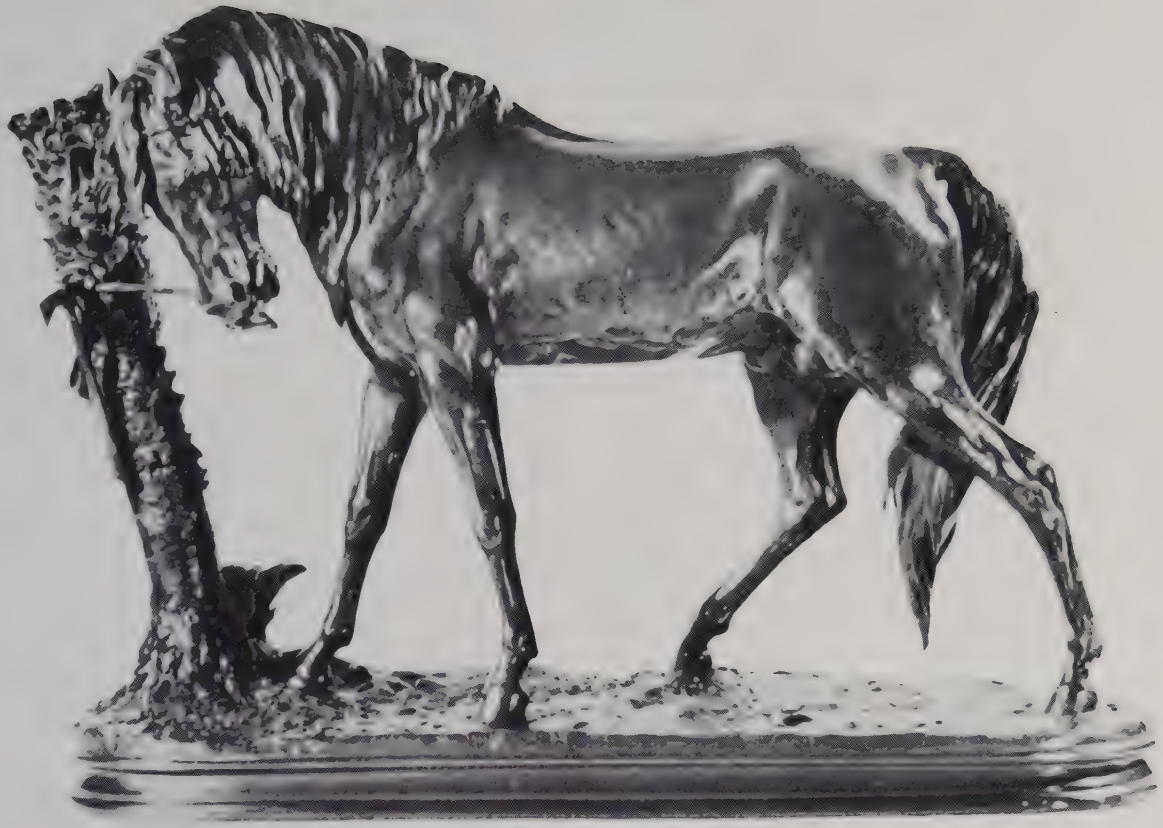

Planche VI : Cheval au palmier - P.J. MENE

Pierre Jules MENE
(1810 - 1879)

Né à Paris le 15 mars 1810, Pierre Jules Mène apprit les rudiments de la sculpture et de la fonte avec son père D. Mène, tourneur sur métal, et reçut sa formation complémentaire du sculpteur René Compaire.

Il gagna d'abord sa vie en créant des modèles destinés à être reproduits par des fabricants de porcelaine mais, très vite, il affirma son talent dans la sculpture animalière à laquelle il s'adonna totalement, consacrant l'essentiel de son temps à étudier les animaux au zoo.

Il exposa pour la première fois au Salon de 1838 et, grâce à ses rapides progrès, ses efforts furent récompensés de bonne heure lui assurant l'avenir de sa carrière. Il exposa alors régulièrement au Salon jusqu'à sa mort.

Pierre-Jules Mène vécut une partie de sa vie dans le Faubourg du Temple, dirigeant sa propre fonderie; puis, vers 1857, il s'installa au 9 rue de l'Entrepôt où il termina sa vie et édita un catalogue avec son gendre Caïn. Talentueux, travailleur et populaire, il n'eut pas besoin de solliciter l'appui des cercles officiels : une seule de ses œuvres fut acquise par l'Etat de son vivant, « Cavalier et ses chiens ».

Mène, par sa personnalité et son goût inné pour les Arts, recevait chez lui les sculpteurs, peintres et musiciens de Paris. Assurant la vie de sa famille par son travail, il fut l'un des sculpteurs les plus prolifiques et les plus célèbres de l'école animalière du XIX^{e} siècle au sein de laquelle il occupe une place particulièrement importante.

Barye en fut l'initiateur et développa son propre style d'inspiration romantique qui eut un impact profond sur l'avenir de la sculpture. Mais, Mène, travaillant dans un style totalement différent, surpassa tous ses contemporains dans sa conception réaliste des animaux. Il reste aujourd'hui le plus réprésentatif des artistes de cette école.

Quoique une ou deux de ses premières œuvres reflètent l'influence romantique d'Antoine Louis Barye («Jaguar et Caïman », par exemple, au Salon de 1843), il y renonça rapidement pour se consacrer à la représentation naturelle des animaux saisis sur le vif, minutieusement et gracieusement détaillés.

Son inspiration, il la trouva chez deux peintres : l'Anglais Landseer et le Français de l'école néo-classique Carle Vernet.

Chez Landseer, il trouva la matière de son sujet et un élément expressif : la sentimentalité.

Chez Carle Vernet, qu'il admirait et dont il collectionnait personnellement les œuvres, il emprunta la verve et l'esprit de ses compositions pour les transposer dans ses sculptures.

Mène fut avant tout un animalier du cheval représenté pour lui-même : (« L'accolade » (Planche V), « Cheval au Palmier » (Planche VI), « Cheval à la Barrière ») ; ou bien teinté d'orientalisme comme ceux de Barye : (« Cheval Arabe », « Fauconnier Arabe », « Cheval Africain »).
Il a aussi représenté des groupes et de véritables « tableaux en sculpture », comme les scènes de chasse où se mêlent proies, chevaux, chiens et cavaliers. En particulier, les scènes de chasse en Ecosse sont de merveilleux témoignages de son époque : « La prise du renard », « Chasseur écossais montrant un renard à un chien »...
Dans ses œuvres de dimensions plus réduites et même dans ses miniatures, il a représenté la plupart des animaux : chiens de diverses races en train de jouer ou de chasser, animaux de basse-cour, chèvre et chevreau...

Mène, à la différence de Barye auquel il doit beaucoup, met en relief l'élégance de la silhouette, la grâce du mouvement plutôt que la force musculaire, sans négliger toutefois la vérité anatomique et la minutie du travail.

Marie Rosalie (Rosa) BONHEUR
(1822 - 1899)

Née le 16 mars 1822 à Bordeaux, de l'union de Raymond Bonheur, jeune peintre d'avenir, devenu professeur de dessin par nécessité, et de Sophie Marquis, jeune musicienne, Rosa Bonheur fut certes la plus célèbre mais non la seule artiste de sa famille comprenant en effet :

— Rosalie Bonheur, dite Rosa, (1822-1899), peintre et sculpteur animalier ;

— François-Auguste Bonheur, (1824-1884), peintre animalier, paysagiste, et portraitiste ;

— Jules Isidore Bonheur, (1827-1901), sculpteur animalier ;

— Juliette Bonheur, (1830-1891), peintre animalier qui épousa en 1852 l'éditeur Peyrol dont elle eut deux fils : Hippolyte, sculpteur et René, peintre.

La vocation artistique de la famille Bonheur est donc indéniable, et bien qu'ayant habité Paris dès 1829, chacun, dans son expression artistique, a conservé deux thèmes principaux : la nature et l'animal.

Dès son plus jeune âge, Rosa Bonheur faisait preuve d'une extraordinaire habileté à dessiner, sur de longs rubans, des bonhommes et des animaux qu'elle découpait avec beaucoup d'adresse.

Son père, déçu par son expérience personnelle, tenta tout d'abord de la détourner d'une carrière artistique, mais Rosa, affirmant précocement son indépendance de caractère, s'obstina dans cette voie. Elle se fit remarquer, très tôt, par son indiscipline aussi bien à l'école que dans l'atelier de couture où elle avait été placée comme apprentie.

Dès 1835, son père, alors résigné, la laissa s'occuper à dessiner, ensuite, voyant l'acharnement avec lequel elle travaillait, il la guida dans son travail et fut son premier et son principal maître. Elle devint par la suite l'élève du peintre Cogniet.

Son entrée au Salon de 1841 passa inaperçue mais un pas important était franchi pour elle, elle devenait une artiste. Dès lors, Rosa adopte une méthode de travail tout à fait personnelle et se donne à son art avec une passion et une volonté forçant l'admiration.
D'ailleurs, toute sa journée était distribuée pour un labeur incessant. Le matin, elle allait aux abattoirs, aux marchés, au Muséum, partout où elle pouvait voir des animaux, et étudier d'après nature leurs mouvements, le jeu de leurs muscles, leur anatomie spécifique, les caractères de leurs races ; l'après-midi, elle cherchait ses compositions, complétait ses études, poussait un

tableau ou se reposait à peindre une nature morte ; le soir, elle se plaisait à manier la glaise ou la cire et elle représentait des animaux, chevaux, moutons ou bœufs, dont elle poussait très loin l'exécution ; puis, quand ces animaux étaient achevés elle s'en servait pour étudier les jeux de la lumière sur leur masse, sur leur relief.

Et qu'on ne s'y trompe pas, ces sculptures, faites dans l'unique but de l'étude, sont des œuvres d'art dont elle avait le droit d'être fière : ces animaux modelés par Rosa sont en nombre restreint ; les uns sont demeurés inédits chez l'artiste, d'autres ont fourni des fontes joliment exécutées par M. Peyrol ; ils suffisent à prouver quel admirable statuaire eût été Rosa, si elle s'était spécialisée dans cette expression d'art à laquelle elle n'eut recours que pour des indications techniques dont elle avait besoin comme dessinateur et comme peintre.

Au Salon de 1842, à côté des toiles, elle exposait une sculpture : « Brebis tondue », terre cuite. En 1843, avec les « Chevaux sortant de l'abreuvoir », elle envoya une puissante étude en plâtre, un taureau. En 1848, elle présenta deux bronzes : un taureau et une brebis.
En 1849 son tableau « Labourage Nivernais », lui valut une médaille de première classe. A partir de ce moment là, le succès ne fut plus seulement moral, il devint productif : vente à l'administration du « Labourage Nivernais », et transactions avec M. Tedesco, important marchand de tableaux de l'époque. Au Salon de 1853, son important « Marché aux chevaux de Paris » allait confirmer sa notoriété et même l'étendre au delà de nos frontières, en particulier en Angleterre par l'intermédiaire de M. Gambard, le grand marchand de tableaux de Londres. Il acheta cette œuvre et la donna à Thomas Landseer, le célèbre graveur, frère du très grand peintre animalier Edwin Landseer. Ce tableau, ainsi popularisé par la gravure, plaça la brillante artiste au premier rang des peintres modernes.

En 1854, Rosa Bonheur s'installa rue d'Assas, au milieu d'une véritable ménagerie. Cette année là, à l'occasion d'un voyage en Angleterre et en Ecosse, elle fit la connaissance d'Edwin Landseer dont elle appréciait l'immense talent.

En 1860, elle se rapprocha davantage de la nature en allant vivre au château de By, en plein cœur de la forêt de Fontainebleau, magnifique demeure où elle séjourna jusqu'à sa mort en 1899.

La représentation sculpturale fut pour Rosa Bonheur, non pas une finalité, mais une méthode de travail ; mais ce modelage ne pouvait la laisser indifférente, à en juger par la qualité de la douzaine d'œuvres qu'elle nous a léguées, et dont le sujet principal est l'animal dans la vie de tous les jours : taureau marchant, taureau beuglant, bœuf couché.

Nous sommes bien loin du romantisme de Barye, dont les animaux s'opposent dans des combats furieux et incertains, mais la conception, quoique plus tranquille, plus réaliste, n'en reste pas moins brillante et expressive. En effet, Rosa ne fut pas seulement un naturaliste agissant dans le seul but de la description scientifique mais son effort a beaucoup plus de pénétration : elle interprète l'animal dans la nature où il évolue et dans le rôle qui lui est échu.

Planche VII : Cheval et Jockey - I. BONHEUR

C'est ainsi que l'animal domestique est intégré, aux côtés de l'homme, dans les scènes de travaux des champs (labourage, semailles, récoltes, vendanges, etc.) en véritable hymne au travail.

L'existence de cette grande artiste fut guidée par le travail et la persévérance : copiant les anciens au musée du Louvre, dès son plus jeune âge, n'hésitant pas ensuite à revêtir le costume masculin pour pouvoir fréquenter des lieux à l'époque réservés aux hommes (abattoirs, marchés aux bestiaux...) et s'initiant même, une fois sa célébrité acquise, à la peinture impressionniste à la fin de sa vie.

Jules Isidore BONHEUR
(1827 - 1901)

Jules Isidore Bonheur, fils du peintre Raymond Bonheur et frère de Rosa, est né à Bordeaux le 15 mai 1827. Il reçut de son père sa première éducation artistique, il suivit ensuite les cours de l'Ecole des Beaux Arts, puis, délaissant précocèment la peinture, il s'orienta vers la sculpture. Il n'était pas rare de le voir sur les bancs de l'Ecole Vétérinaire d'Alfort où il s'initiait à l'anatomie ainsi qu'à l'évaluation des justes proportions animales.

Il débuta au Salon de 1848 avec un groupe en plâtre : « Cavalier Africain attaqué par une Lionne ».

Il doit son succès à ses petits groupes et à ses statuettes, merveilleusement exécutés en bronze par Peyrol qui démontre, s'il est encore nécessaire de le faire, l'importance du fondeur dans la qualité finale de l'œuvre.

Parmi les plus célèbres, citons :

— 1853 : « Zèbre attaqué par une panthère » dont le bronze fut commandé par l'Etat en 1854 pour le Palais de Fontainebleau.
« Gazelles ».

— 1869 : « Lionne et ses petits ».
« Bœuf mené par un chien ».

— 1889 : Il obtient la médaille d'or à l'Exposition Universelle.
« Le Saut de la haie »
« Portrait du Cheval Jongleur »
« Cavalier Louis XIV ».

On lui doit également des œuvres d'importantes dimensions :

— Les lions en pierre ornant l'escalier du Palais de Justice de Paris.

— Les trois bas-reliefs décorant le piedestal du monument de Fontainebleau érigé à la mémoire de sa sœur Rosa et qui représentent l'interprétation sculpturale de trois œuvres capitales de la célèbre artiste : le Marché aux chevaux, le Labourage Nivernais, le Roi de la forêt.

Isidore Bonheur était un observateur attentif de la nature travaillant selon les méthodes de l'école réaliste. Il représentait ses animaux dans leur milieu de vie (campagne, forêts, champs de course...), dans des attitudes spontanées, sans artifice, ni noblesse. C'est dans ses études de chevaux (« Cheval de Course et Jockey » (Planche VII), par exemple, « Jument et son Poulain »...) que ressort le mieux sa conception réaliste et naturelle de la sculpture. Ce réalisme poussé à l'extrême se retrouve dans le « Cheval Ecorché » qui a été conçu dans un but beaucoup plus anatomique qu'artistique.

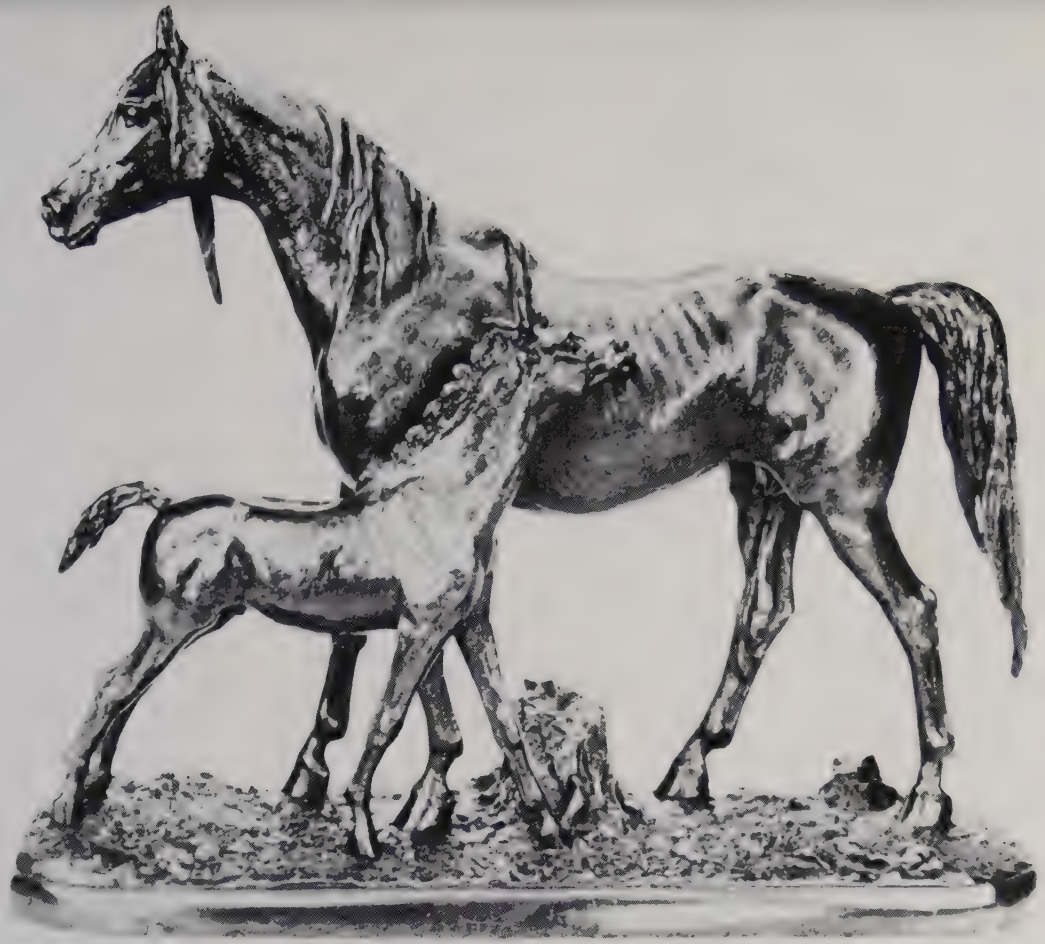

Planche VIII : Jument et son poulain - Ch. FRATIN

Christophe FRATIN
(1800 - 1864)

Christophe Fratin, fils d'un taxidermiste, est né à Metz en 1800. Il débuta sa carrière artistique sous la direction du sculpteur Pioche qui, après avoir obtenu un important succès à Paris, dirigeait une école de dessin et de sculpture à Metz. Plus tard, à Paris, il fut accepté, comme élève, par le peintre Géricault, un des premiers romantiques français, romantisme que l'on retrouvera dans l'œuvre de Fratin.

Fratin se consacra entièrement à la sculpture et exposa au Salon de Paris de 1831 jusqu'en 1863, un an avant sa mort.

Une grande partie de ses œuvres furent exécutées en terre cuite ou en plâtre et ensuite confiées à des fondeurs tels que les Quesnel, les Frères Susse et plus tard Daubrée pour être « coulées » en bronze. Ces bronzes sont d'ailleurs, pour la plupart, d'excellente qualité.

En mars 1857, on relate que Fratin organisa une vente de sculptures comprenant soixante-dix-sept œuvres en terre cuite ; elle furent toutes vendues. La fragilité du matériau explique le fait qu'il reste beaucoup moins d'œuvres de Fratin que de Barye ou de Mène.

Malgré quelques échecs dans sa vie artistique, son œuvre fut récompensée par l'obtention de nombreux prix aux expositions, et Fratin reçut également de nombreuses commandes aussi bien privées qu'en provenance de l'Etat (« Cheval sauvage attaqué par un tigre », groupe au square du Petit Montrouge par exemple). Ses chevaux lui valurent, également, un important succès, en particulier en Angleterre. Les plus célèbres furent exposés aux Salons de 1831 et de 1837 : « Jument et son Poulain » (Planche VIII), et « Etalon Arabe ».

Fratin occupe une place importante dans la sculpture animalière du XIX^{e} siècle. Il sculpta en parfait individualiste, avec son style qui lui était tout à fait personnel et qui, à l'inverse de Barye ou de Mène, n'inspira pas les imitateurs. Il ne fit pas, bien sûr, l'unanimité, ravissant les personnes sensibles par sa façon de traiter l'animal et suscitant les critiques des adeptes du réalisme. Fratin, à l'inverse de certains de ses contemporains, ne cherchait pas la perfection anatomique, mais il s'efforçait de rendre plus vivants, plus suggestifs ses sujets. Une autre caractéristique de cet artiste est le « fini » de ses bronzes, fini qui peut être qualifié de grossier et qui présente des reliefs faisant penser aux aspérités que l'on remarque sur un tableau peint au couteau (voir, par exemple, son « Ours dansant »).

De son maître Géricault, Fratin reçut une formation romantique et s'initia à une technique de travail particulière qu'il adapta à son propre moyen d'expression : la sculpture.

Sculpteurs secondaires de l'école animalière du XIX^e siècle

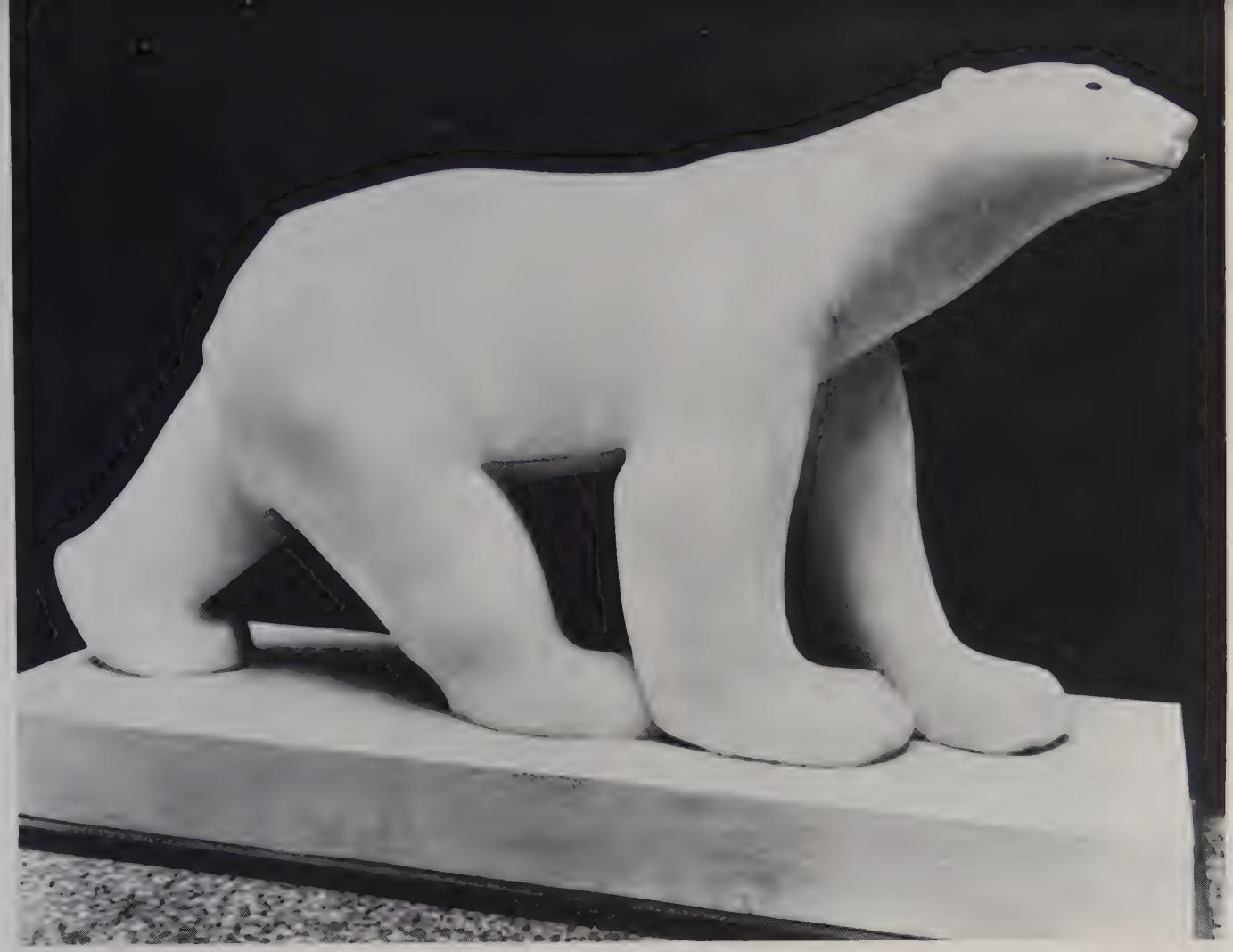

Planche IX : L'ours blanc - F. POMPON

Alphonse - Alexandre ARSON (1822-1880)

Arson travailla sous la direction de Combette. Il exposa au Salon à partir de 1959 et jusqu'à sa mort.

Salon de 1870 : groupe de bronze argenté « Faisan et huit poulets ».

Il se limita à l'étude des oiseaux, qu'ils soient sauvages ou de basse-cour.

Alfred BARYE (XIX^{e} siècle)

Fils du célèbre Antoine Louis Barye, il étudia avec son père et, comme lui, s'orienta vers le règne animal. Son œuvre en tant qu'animalier reste convenable mais il était loin de posséder le génie de son père.

Ses envois au Salon furent épisodiques :

— 1864-1866 : nombreux chevaux de course en bronze (le cheval est le sujet qu'il a le mieux traité),
— 1874 : Groupe de Perdrix,
— 1882 : Bouffon du XVI^{e} siècle.

Bernard BRIAND (1829- ?)

Spécialisé dans la sculpture des oiseaux. Il participa à l'Exposition Universelle de 1855, et exposa ensuite au Salon jusqu'en 1865. Après cette date, on ne connaît rien de sa vie.

Auguste - Nicolas CAIN (1822-1894)

Il fut, comme Frémiet, un élève de F. Rude et devint, en 1852, le gendre de Pierre Jules Mène. Ce dernier l'influença et l'aida énormément, lui permettant de devenir un des meilleurs sculpteurs de l'Ecole Animalière du XIX^{e} siècle. Il débuta au Salon de 1846 et, contrairement à son beau-père, il accepta de nombreuses commandes de l'Etat :

— « Le Lion à l'Autruche », Jardin du Luxembourg,
— « Chiens de Meute », Château de Chantilly,
— « Tigre et Crocodile », Jardin des Tuileries, ceci est un de ses meilleurs travaux,
— « Le Bœuf », au Jardin de l'ancien Trocadéro.

Il édita ses propres bronzes dans la fonderie de Mène, qu'il continua à diriger après la mort de celui-ci, tout en faisant appel à Barbedienne pour les travaux les plus importants. Ses petites sculptures reflètent l'influence de Mène, mais ses grandes œuvres, où il oppose entre eux les animaux, sont ses meilleures réalisations.

Thomas François CARTIER (1879- ?)

Elève de G. Gardet, il prolongea l'œuvre de son maître au début de notre siècle.

Paul COMOLERA (1818-1897)

Il fut en même temps que Caïn, un élève de Rude. Il débuta la même année 1846 au Salon avec un groupe « Faisans dorés de Chine » et exposa régulièrement jusqu'à sa mort. Ses sculptures d'animaux, d'oiseaux en particulier, firent sa renommée.

Parmi ses élèves, Jules Moigniez fut le plus brillant et il excella également dans la sculpture des oiseaux.

Ses bronzes furent édités par A. Gouge, quelques uns furent reproduits en faïence à Choisy par H. Boulanger et Cie.

Alphonse Jules CONTOUR (1811-1888)

Elève de Barye, il exposa au Salon de 1842 à 1844, puis de 1868 à 1875.

Paul Edouard DELABRIERE (1829-1912)

Elève du peintre J.B. Delestre, il exposa régulièrement au Salon de 1848 à 1882.

En 1857, il exécuta une grande composition pour la façade du Louvre intitulée « L'Art de l'Equitation ». Au musée d'Amiens on peut admirer sa « Panthère de l'Inde et Héron ».
Mais il est surtout connu pour ses petits groupes en bronze, terre cuite ou plâtre dans lesquels il relate la vie sauvage et les scènes de chasse :

— « Chasseur à courre retenant sa meute »,
— « Combat de cerfs »,
— « Le lion et le crocodile »,
— « Cavalier attaqué par un tigre »,
— « Arabes chassant à courre avec des oiseaux ».

Alfred DUBUCAND (1828- ?)

Il fut un élève du sculpteur J.M. Lequien et exposa au Salon, de 1867 à 1883. Il réalisa lui aussi de nombreuses scènes de chasse ainsi que de nombreux chiens.
On connaît de lui le « Garde-Chasse et son chien », « Chasseur à courre retenant sa meute », « Griffon attaquant un canard », « Retour de la chasse à courre », « Chasse à courre à l'autruche au Sahara ».

Il obtint une médaille de troisième classe en 1879.

Louis François Georges, Comte de FERRIERES (1837-1907)

Présent au Salon de 1865 à 1893, il s'intéressa particulièrement aux chiens les traitant à la manière réaliste.

On cite de lui :
— « Chien lévrier »,

— « Chienne d'arrêt »,
— « Chien en arrêt »,
— « Cheval et Chiens », groupe en plâtre.

Pierre Emile FOURNIER (1829- ?)

Peintre et sculpteur, il fut élève de Frémiet et de Barye pour la sculpture où son thème de prédilection était représenté par les cervidés.

Il exposa au Salon, de 1866 à 1878, et l'on peut citer parmi son œuvre une « Gazelle » (cire bronzée), et quelques animaux en cire : « La mort du Faon », « Cerf de Cochinchine », « Cerf attaqué par un ours », « Taureau et doguin ».

Georges GARDET (1863-1939)

Fils du sculpteur Joseph Gardet, il fut l'élève du sculpteur et peintre Aimé Millet à l'Ecole des Beaux Arts puis celui de Frémiet.

Dès 1883, il exposa de façon régulière au Salon. Influencé par le style de Barye, il fit ressortir dans ses sculptures la puissance musculaire, particulièrement dans ses combats d'animaux tels le « Bison attaqué par un Puma » et, tout comme lui, il consacra une partie de sa vie à l'étude des grands fauves.

Son plus grand succès, il l'obtint au Salon de 1887 avec son groupe « Panthère et Python ». Il reçut de très nombreuses récompenses et marqua de son empreinte la sculpture animalière de la fin du XIX^{e} siècle et du début du XX^{e} siècle.

On peut admirer ses œuvres dans différents musées :
— Limoges : « Lion et Lionne » — « Les chiens de Chantilly » ;
— Paris *(Musée d'Art Moderne)* : « Panthères », « Perruches » ;
(Petit Palais) : « Chien Danois ».

Paul Joseph Raymond GAYRARD (1807-1855)

Fils et élève du sculpteur Raymond Gayrard, originaire de Rodez, il exposa au Salon dès 1831 et fut apprécié par la haute société. Il sculpta les bustes de nombreux personnages célèbres et consacra peu de temps à la sculpture animalière.

Son « Cheval d'attelage, harnaché et bridé », présenté en plâtre au Salon de 1847, fut coulé en bronze et exposé l'année suivante, avant d'être acquis en 1850 par le musée de Valenciennes.

On connaît également de lui :
— « Le Deerhound » (lévrier d'Ecosse), 1848 ;
— « La course de chevaux montés par des singes » 1846.

Emile Joseph Alexandre GOUGET (XIX^{e} siècle)

Un des multiples élèves de Barye, il exposa au Salon trois de ses œuvres entre 1868 et 1870.

Hippolyte HEIZLER (1828-1871)

Salon entre 1846 et 1871. Il reçut une mention honorable en 1852 et participa à la décoration du Louvre, des Tuileries et de l'Opéra.

Théophile HINGRE (1855-1911)

Elève de Gervais et Passot. Il débuta au Salon de 1881 (mention honorable en 1891 et médaille de troisième classe en 1902).

Gaston d'ILLIERS (1876 - ?)

Elève du comte de Ruillé et de G. Busson, il parut au Salon de 1899 et se consacra essentiellement aux chevaux :

« Cheval devant la Charrue » — « Départ pour la Foire ».

Pendant la guerre de 1914, il représenta le cheval en tant que compagnon d'armes de l'homme, mais il étudia également les chevaux de course.

Le musée d'Orléans possède un goupe en bronze : « Le Fardier ».

Henri Alfred Marie JACQUEMART (1824-1896)

Il suivit les cours de l'Ecole des Beaux Arts, fréquenta les ateliers de P. Delaroche et de Klagmann. Présent au Salon de 1847 à 1879 avec des sculptures d'animaux variés : « Lionne », « Serpent et Antilope », « Chevreuil »,...

On lui doit également les « Deux Griffons » de la Fontaine Saint Michel à Paris.

Jean JOIRE (1862 - ?)

Sculpteur animalier né à Lille, il fut membre de la Société des Artistes Français à partir de 1906 et figura au Salon de cette Société où il obtint une mention honorable en 1907 et une médaille de troisième classe en 1909.

Eugène LANCERAY (1848-1886)

Les chevaux furent le thème essentiel de ce sculpteur qui travailla à la cour de Russie et mourut à Saint-Petersbourg en 1886.

Parmi ses œuvres citons :

— « Jeune cavalier conduisant deux chevaux et un poulain », Fonte de Chopin, datée 1878 (vente Enghien les Bains du 19 octobre 1980),
— « Trompette à cheval » (1878),
— « Cavalier arabe aux lionceaux » (1879),
— « Cavalier cosaque debout sur sa selle » (1873),
— « Cavalier algérien ».

Ces quatre dernières œuvres, éditées par Chopin, figuraient à la vente du 14 juin 1981 à Enghien les Bains.

Planche X : 1. Pigeon - F. POMPON
2. Le Pélican - F. POMPON

Pierre LAPLANCHE (XIX[e] siècle)

Ce sculpteur animalier, né à Lyon, mort à Paris en 1873, fut un élève de Rouillard et figura au Salon de 1857 à 1869.

Prosper LECOURTIER (1855-1924)

Sculpteur animalier né à Grémilly en 1855, mort à Paris vers 1924. Il fut un élève de Frémiet et de Coutant.

Il figura au Salon où il obtint plusieurs médailles : de deuxième classe en 1879, de troisième classe en 1880 et de première classe en 1902. A l'Exposition Universelle de 1900, il reçut une médaille de bronze.

Le musée de Provins conserve de lui : « Chienne Danoise allaitant ses petits ».

Il présenta des animaux très variés : « Combat de coqs », « Tête de pointer », « Prenez garde au chien »...

Arthur Jacques LEDUC (1848-1918)

Elève de Pierre Lenordez, il figure au musée de Nantes avec un « Cerf debout », et au musée de Sydney avec une « Jument et Pouliche ».

Pierre LENORDEZ (XIX[e] siècle)

Animalier du cheval et grand amateur de chevaux arabes, il exposa au Salon de 1855 à 1877.

— Salon de 1851 : « Etalon et Jument poulinière », (plâtre),
— Exposition Universelle de 1855 : « Le Baron, étalon des haras du Bois de Boulogne » (cire),
— Salon de 1867 : « Jument demi-sang ».

Clovis Edmond MASSON (1838-1913)

Elève de Santiago, de Barye et de Rouillard, il exposa au Salon à partir de 1867, obtenant une mention honorable en 1890.

Le musée de Château-Thierry possède ses « Chevreuils au débuché ».

Jacques MERCULIANO (1859- ?)

Sculpteur animalier né à Naples en 1859, naturalisé français ultérieurement.

Elève de l'Institut des Beaux Arts de Naples, il débuta dans cette ville vers 1887 ; il exposa également à Palerme et à Paris où il obtint une mention honorable à l'Exposition Universelle en 1889.

Edouard Paul MERITE (1867-1941)

Peintre et sculpteur, il fut l'élève de Frémiet, Morot et Barricus.

Membre de la Société des Artistes Français à partir de 1889, il exposa au Salon, obtenant, en tant que sculpteur, une médaille de troisième classe en 1901.

Son œuvre est intéressante, car il fut un observateur précis et un habile sculpteur, dont la plupart des représentations animales furent acquises par l'Etat.

Il occupa le poste de Professeur de dessin animalier au Muséum d'Histoire Naturelle.

Jules MOIGNIEZ (1835-1894)

Jules Moigniez est né à Senlis dans l'Oise en 1835, mais il vécut à Paris où il fut l'élève du sculpteur animalier Paul Comoléra.
Il débuta à l'Exposition Universelle de 1855 et exposa régulièrement au Salon de 1859 à 1892 où il reçut une mention honorable.

Il excella dans les sculptures d'oiseaux, essentiellement sauvages : perdrix, faisans, hérons, hirondelles... mais également domestiques : dindon, coq... Il sculpta également des mammifères : chevaux, mouton mérinos, chiens, en s'inspirant de l'œuvre de P.J. Mène sans parvenir à l'égaler.

Toutefois, ses compositions décoratives, purement visuelles, lui valurent de son vivant une bonne popularité, notamment à l'étranger où il exporta une bonne moitié de ses œuvres.

A partir de 1857, son père ouvrit une fonderie où il réalisa les œuvres de son fils qui sont d'une qualité excellente avec une grande variété de patines. Il s'adonna particulièrement à la dorure, créant ces bronzes dorés qui sont propres à l'œuvre de son fils.

Charles Isidore Gustave PARMENTIER (1818-1874)

Emule de Barye, il exposa au Salon, de 1866 à 1872, des groupes d'animaux en cire ou en bronze.

Arthur Marie Gabriel Comte du PASSAGE (1838-1909)

Il apprit la sculpture avec Barye et Mène, débutant au Salon de 1865 avec un lièvre ; il s'intéressa aux scènes de chasse et aux chevaux : « A l'entraînement »...

Il figure aux musées d'Amiens et d'Orléans.

Ferdinand PAUTROT (XIX^{e} siècle)

Essentiellement sculpteur d'animaux et en particulier de nombreux oiseaux, il exposa au Salon de 1861 à 1870. Ses oiseaux sont comparables, du point de vue exécution, à ceux de J. Moigniez et sont également très décoratifs.

Pierre Louis ROUILLARD (1820-1881)

Elève du sculpteur Cortot, il fit ses débuts au Salon de 1837. Avec Frémiet, Caïn et Jacquemart, il a été mandaté pour exécuter un des quatre groupes de la Fontaine du Trocadéro.

Le musée de la Rochelle possède un groupe en bronze : « Lion terrassant un sanglier ».

Le Comte G. de RUILLE (XIX^{e} siècle)

On ne connaît pas de détails sur cet artiste, mais ses œuvres, bien que rares, sont d'excellente qualité : « Chevaux et Jockey », par exemple.

Pierre Nicolas TOURGUENEFF (1854-1912)

Né à Paris, de parents russes, il fut l'élève de Frémiet et sculpta des portraits et des animaux (chevaux principalement).

Il exposa au Salon de 1880 à 1911 où il obtint plusieurs mentions honorables avant de recevoir le Grand Prix à l'Exposition Universelle de 1889.

Charles VALTON (1851-1918)

Originaire de Pau, il fut l'élève de Barye et de Frémiet. Il débuta au Salon de 1865 et obtint de très nombreuses récompenses. Il multiplia ses œuvres, on lui connaît notamment de nombreux chiens et félins.

Au Musée d'Histoire Naturelle de Paris, on peut admirer son « Mamouth et Ours blanc » ; à Castres une « Tête de Lion » ; au musée Galliéra à Paris son « Loup sur la piste » ; à Oran « Tigre et Tigresse » ; à Constantine un « Lion ».

Louis VIDAL dit Navatel (1831-1892)

Sculpteur animalier aveugle, qui fut l'élève de Barye et de Rouillard, il débuta au Salon de 1859. Sa cécité lui conférait un sens surprenant des masses et des volumes.

Planche XI : Panthère feulant - R. BUGATTI

La Sculpture Figurative du début du XX^e siècle

A. Généralités

L'avènement de la photographie joua un rôle important dans l'évolution de la sculpture. En effet, celle-ci permit de reproduire très fidèlement un sujet, puis, secondairement, de décomposer le mouvement (par exemple : le galop du cheval...).

Ainsi, la sculpture traditionnelle, où l'on représentait minutieusement tous les détails du sujet, marqua le pas face à cette copie conforme que représente la photographie, favorisant l'apparition d'une sculpture plus sensitive, inspirée des mouvements impressionnistes : la sculpture figurative.

Auguste Rodin fut le père du mouvement figuratif qu'il résume lui-même en ces quelques mots, sous forme de conseil : « lorsque vous modelez, ne pensez jamais en surface mais en relief ».
En effet, cette école s'attache à simplifier les formes tout en exploitant au maximum les effets d'ombre et de lumière sur la matière.

Outre, **Auguste Rodin** (1840-1917) qui ne laisse pratiquement pas de sculptures d'animaux, ce mouvement comporte de nombreux adeptes parmi lesquels les plus célèbres sont :

— **Antoine Bourdelle** (1861-1929)
Originaire de Montauban, il entra à l'Ecole des Beaux-Arts de Toulouse, puis de Paris, et enfin chez Falguières.
Ami et collaborateur de Rodin, il n'exécuta que très peu d'animaux, excepté quelques petits bronzes : « Bélier couché », « Bélier africain debout », « La Chèvre et le Mouton » (1908) ; « La Truie » (1909).

— **Prince Paul Pierre de Troubetzkoy** (1866-1938)
Il fut le meilleur et le plus célèbre sculpteur animalier russe. Il étudia à Milan chez Ernest Bazzaro, et poursuivit son apprentissage par la seule étude de la nature en Italie, en Russie et en France. Vraisemblablement inspiré par A. Rodin et Medardo Rosso, il chercha à traduire en sculpture la vision impressionniste, excellant dans l'art de saisir des attitudes fugitives et dans celui de l'utilisation de la lumière.
Il obtint le grand prix de l'Exposition Universelle de 1900 à Paris et figura au Salon d'Automne de 1904 avec de nombreux bronzes.

François Pompon et Rembrandt Bugatti méritent tous deux une étude détaillée, car, bien que travaillant dans deux styles différents, ils contribueront, d'une façon capitale, à l'évolution de l'Art animalier :

— **Bugatti,** impressionniste, travaillant avec fougue pour saisir et recréer les états d'âmes des animaux à travers leurs expressions, leurs attitudes et leur musculature.

— **Pompon,** au contraire, synthétisant au maximum en utilisant les lignes naturelles et les jeux de la lumière, pour ne recréer que l'essentiel.

On peut citer encore quelques sculpteurs dont les œuvres ont été reproduites en bronze :

— **Paul Jouve** (1880-1973) : « Lion au marcassin », « Panthère en marche »...

— **Edouard Marcel Sandoz** (1881-1971) : « L'anguille », « Le fénec »...

Planche XII : Le Grand Fardier - R. BUGATTI

B - François POMPON

(1855-1933)

François Pompon est né à Saulieu en Bourgogne en 1855. Ni paysan, ni bourgeois, fils d'un artisan ébéniste de la ville, dont il hérita, sans doute, le goût du travail bien fait, Pompon suivit les cours de l'Ecole des Beaux-Arts de Dijon, tout en travaillant la pierre chez un marbrier local. Il partit ensuite pour Paris où il continua l'apprentissage de son métier, fréquentant le soir les cours de l'Ecole des Arts Décoratifs où restait le souvenir de Carpeaux. Il y rencontra le sculpteur animalier Rouillard qui, sans doute, le confirma dans sa vocation. Remarqué par Mercié, il grandissait dans l'estime des sculpteurs : il passa chez Falguières, puis enfin chez Rodin où il achèvera son évolution, murira sa pensée et son génie et se trouvera confronté à la sculpture impressionniste. Ainsi, au contact de toutes les tendances artistiques de la fin du XIX^{e} siècle, il n'affirmera sa véritable personnalité que tard dans sa carrière,se consacrant alors à la sculpture animalière pour n'obtenir le véritable succès qu'au Salon d'Automne de 1922, à l'âge de soixante sept ans, avec son fameux « Ours Blanc ».

Délaissant le lyrisme de la forme institué par Barye, exaspéré chez Rodin, il exaltera le lyrisme de la lumière dans le poli des surfaces. Ainsi, pour retrouver la couleur blanche de l'oie, il estompera les vrais reliefs, il introduira un équilibre de masse, imposé par la lumière et une économie de détail qui sont les déterminantes d'une architecture voulue où domine le mouvement de l'animal.
Quand, en 1908, il montre cette tentative à Rodin, celui-ci lui dit : « Tu seras un grand artiste... », encouragement qui guidera son existence.

Au Salon d'Automne de 1922, le succès prit une ampleur inattendue avec son « Ours Blanc » (Planche IX) qui n'est pas son œuvre maîtresse, mais qui est à la base de sa notoriété. Durant les dix années qui suivirent, Pompon poursuivit ses études d'animaux, en particulier d'oiseaux, (Planche X) (le Pigeon, le Pélican) avec la maîtrise de sa longue expérience, ce qui donna de véritables chefs-d'œuvre. Le matin il va au Jardin des Plantes pour y modeler ses esquisses, et l'après-midi, dans son atelier, rue Campagne Première, il continue leur exécution définitive.

Il mourut en 1933, peu de temps après avoir achevé le Taureau commandé par la ville de Paris et dont la réplique est aujourd'hui érigée à Saulieu, étant allé jusqu'au bout de son effort sans concessions, ni faiblesses.

Il légua toute son œuvre à l'Etat ; elle est aujourd'hui exposée au Palais des Ducs de Bourgogne, l'admirable musée de la ville de Dijon.

Pompon considère que le mouvement de l'animal est sa principale force d'expression ; il sculpte sans trous ni ombres et élimine délibérément tout détail retenant l'attention. Il traite sa sculpture, schématisée à l'extrême, en un bloc massif à surfaces lisses. Ses oiseaux sont sans plumes, ses mammifères sans poils mais pourtant très proches de la réalité tant ils sont modelés avec talent par un artiste qui les connaît si bien. Il leur confère un aspect magique à la fois étrange et rassurant, véritable appel à la caresse.

C. Rembrandt BUGATTI

(1885-1916)

Rembrandt Bugatti est né à Milan en 1885. Il est le fils de Carlo Bugatti, personnalité extraordinaire aux talents multiples (peintre, sculpteur, ciseleur, ébéniste) ; il est aussi le frère cadet d'Ettore Bugatti qui s'illustrera bientôt dans la construction automobile.

Il fréquenta les amis de son père, en particulier le Prince Paul de Troubetzkoy, sculpteur russe, et, après quelques années d'apprentissage, il s'affirma comme un des génies de la sculpture réaliste qu'il renouvela par l'affirmation d'une vision aigüe du sujet. Sa courte carrière ne se rattache à aucune école et ne se réclame d'aucun maître, mais guidé par une extraordinaire sensibilité et un amour infini des animaux, il va devenir le premier sculpteur « impressionniste ».

Sa biographe et nièce, Ebbé Bugatti, le définit ainsi : « Par opposition aux habitudes anciennes, Rembrandt pose nettement le portrait d'un animal tel qu'il lui apparaît, bien ou mal bâti, dans la vérité et les subtilités qui échappent à la froide analyse photographique ». L'observateur voit, à la fois, la fin d'un geste et l'ébauche du suivant, car l'artiste fixe instinctivement le mouvement dans son ensemble, plusieurs aspects presque invisibles sont condensés en une seule image, réalisée par la subtile et imaginative observation de l'artiste.

Bugatti sculpte en profondeur, ne s'attachant pas seulement à la perfection de la surface, comme François Pompon. Il sait rendre la peau, puis le glissement de la peau sur les masses musculaires qu'il surestime souvent, et, enfin, l'ossature, tout ceci étant réalisé avec une extrême rapidité.
Ses animaux sont animés d'une vie intense : « Rembrandt fait sentir les pulsions du sang, l'odeur des poils humides de sueur, le corps d'un oiseau sous la plume, ou le sang glacé et la détente brutale des reptiles ».

Toutes ses œuvres sont importantes, parmi elles on peut citer :

— « Vache » (1902),
— Série de grands fauves : « Tigre », « Lion et Lionne », « Panthère feulant » (Planche XI)...
— « Le cri du pélican » qui fait parler le bronze,
— « Cerf bramant »,
— « Famille de Cervidés »,
— « Bison d'Amérique »,
— « Zébu »,
— « Girafe »,
— Son « Grand Fardier », (Planche XII), représentant six chevaux de

trait à la pause, est si expressif que l'œil du vétérinaire peut évaluer l'état d'épuisement et de fatigue de ces animaux éreintés par l'effort que leur impose cette trop lourde charge.

Dans ses bronzes, R. Bugatti capte l'essentiel et fait du détail un trait de style. Ainsi, tous ses animaux qu'il allait dessiner au zoo de Paris ou d'Anvers témoignent de leur captivité. Sa source est la vision exacte de la vie, une vision dense, concentrée, dynamique. Il personnalise chacun de ses animaux soit par l'apparence générale dans laquelle il sait rendre la puissance du mâle, la souplesse de la femelle, l'allure fière ou même la décrépitude, soit, encore, en nous faisant pénétrer la vie intérieure du sujet qui nous suggère alors ses peurs, ses angoisses telles ses biches et ses antilopes aux aguets, prêtes à s'enfuir.

Bugatti fut aussi sensible à la représentation du corps humain, il excella dans la sculpture de personnages, mais il aimait particulièrement l'innocence de l'animal. Il ne faut cependant pas négliger le restant de son œuvre : « Colosse », « Autoportrait » (monuments dignes de la Grèce Antique), « Montreur d'Ours », « Marchande de charbon »...

La presque totalité des animaux de Bugatti ont été réalisés par Hébrard à l'exception de quelques chèvres fondues par Valsuani. En effet, Hébrard, propriétaire du « Temps », décida de créer un atelier de fondeur ; il fit appel à Rembrandt Bugatti qui se rendit en Italie pour convaincre le plus célèbre bronzier de l'époque, Palazzolo, de venir travailler à Paris. Il réalisa des œuvres à ce jour inégalées, en particulier « Le Grand Fardier », représentant un attelage et ses chevaux d'environ trois mètres de long, réalisé d'un seul jet, où même les brides des chevaux sont dans la fonte initiale (adjugé 1 000 100 F. récemment lors d'une vente publique à Enghien les Bains le 26 octobre 1980). La qualité de la patine est elle aussi exceptionnelle, qu'elle soit brune, bleue, rouge et même à reflets orange.

Un matin de 1916, usé par les désastres de la guerre, déchiré par un amour impossible, il se donne la mort à l'âge de trente et un an, mettant un terme à une carrière bien trop courte pour un talent et un esprit aussi créatif que le sien.

Conclusion

Nous espérons que ce travail sur la sculpture animalière en bronze au XIX^{e} siècle et début du XX^{e} siècle, apportera un élément de connaissance supplémentaire à l'amateur et au collectionneur.

Nous sommes restés, cependant, volontairement dans les limites permises à une thèse de doctorat et nous n'avons pas voulu trop nous appesantir sur chacun des aspects de l'ouvrage.

Nous espérons, également, avoir fait ressortir ce phénomène important sur le plan artistique, ce mouvement très caractéristique d'une époque où la représentation de l'animal a été mise en relief. Ceci, grâce à de grands artistes, souvent à la fois peintres et sculpteurs, qui ont apporté tout leur talent propre, fait à la fois d'observation, de virtuosité, mais aussi d'amour, à ce monde soi-disant « inférieur », mais qui, en réalité, est pour nous, humains, une leçon permanente, faite de modestie, de courage et de beauté.
Les grands sculpteurs animaliers du XIX^{e} siècle et XX^{e} siècle ont compris et traduit tout celà.
Le bronze animalier, dans sa conception, dans sa forme, dans sa réalisation, est, comme nous venons de le voir, une œuvre d'art à part entière, traduction d'un moi intérieur et pour certains (Barye, Frémiet, Bugatti, Pompon, Rosa Bonheur...) d'un génie artistique certain.
La représentation animale a trouvé à cette époque ses grands artistes. Grâce à eux, ainsi qu'à la matière employée, le bronze, qui résiste au temps depuis la plus haute antiquité, ce monde peut continuer à vivre sous nos yeux pour très longtemps encore.

Si notre travail permettait à quelques-uns de pénétrer plus avant dans cet univers animalier, notre but serait atteint et notre effort récompensé.

Vu : Le Directeur de l'Ecole Vétérinaire
Rapporteur

Professeur R. LAUTIE

Vu : Le Président de la Thèse
Professeur BESSOU

VU ET PERMIS D'IMPRIMER
Toulouse, le 10 novembre 1981
L'Administrateur Provisoire de
L'Université Paul Sabatier
Professeur D. BANCEL

BIBLIOGRAPHIE

1. BEDEL (J.) : « Les Antiquités et la Brocante », préface de Maurice Rheims.
   Librairie Larousse, Paris, France (1981).
2. BENEZIT (E.) : Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers. (Tomes 1 à 8)
   Librairie Gründ, France, 1966.
3. BIEZ (J. de) : « Emmanuel Frémiet », préface de Frédéric Masson.
   Jouve et Cie Editeurs, Paris, France, 1910.
4. BRION (M.) : « Les Animaux : un grand thème de l'Art ».
   Horizons de France, Paris, France, 1955.
5. CHANDON (G.) : « La sculpture animalière au XX^{e} siècle vue par un vétérinaire.
   Thèse pour le doctorat vétérinaire, Ecole Nationale Vétérinaire de Toulouse, année 1978, Thèse n° 36.
6. COLAS (L.) : « François Pompon, sculpteur animalier ».
   L'Estampille, juin 1980, n° 122, pp 36 - 38 et p 67.
7. DEFLASSIEUX (F.) : « L'argus des bronzes XIX^{e} ».
   La Côte des Antiquités, janvier 1980, n° 10, pp 9 - 16.
8. DEVAUX (Y.) : « L'Univers des bronzes », préface de Maurice Rheims.
   Editions Pygmalion.
9. DOUSSY (M.) : « Guide des secrets de l'Antiquaire », préface de Maurice Rheims.
   Editions Stock, France, 1971.
10. GAUME (M.) : « A travers siècles et civilisations, les chevaux de bronze ont la côte ».
    L'Estampille, février 1975, n° 62, pp 14 - 23.
11. GOY-TRUFFAUT (F.) : « Rembrandt Bugatti, sculpteur animalier ».
    L'Estampille, juillet 1980, n° 123, pp 34 - 40.
12. HORSWELL (J.) : Bronze sculpture of « Les Animaliers » Reference and Price guide.
    The Antique Collectors' Club, Baron Publishing, Woodbridge, Suffolk, Angleterre, 1971.
13. HOURTICQ (L.) : « Histoire générale de l'Art : France » (3^{me} édition).
    Librairie Hachette, Paris, France, 1919.
14. HOURTICQ (L.) : « Histoire de la Sculpture », Collection « Que sais-je ? »
    Presses Universitaires de France, Paris, 1942.
15. LOUDMER (G.) : « Conseils aux amateurs ».
    A B C Décor, février 1970, n° 64, p 43.

16. PARINAUD (A.) : « Au musée des Cordes en Arles, Rembrandt Bugatti, sculpteur animalier ».
Galerie des Arts, juillet-août 1979, n° 193, pp 63 - 70.

17. PLUCHART (F.) : « Les Ages d'Or du bronze ».
A B C Décor, février 1970, n° 64, pp 19 - 42.

18. ROGER-MILES (L.) : « Les grands artistes : Rosa Bonheur ».
Librairie Georges Baranger, Paris, France, 1900.

19. ROMAND (D.) : « Dictionnaire du Marché de l'Art : meubles, objets, curiosités ».
Les Editions de l'Amateur, Paris, France, 1978.

20. SALMANN (G.) : « Les chevaux de bronze de la Renaissance ».
Encyclopédie Connaissance des Arts, juillet 1978, n° 317, pp 73 - 80.

21. SALMANN (G.) : « Animaux réels et mythiques en bronze de la Renaissance à l'époque baroque » (1re partie).
Encyclopédie Connaissance des Arts, août 1980, n° 342, pp 75 - 80.

22. SALMANN (G.) : « Animaux réels et mythiques en bronze de la Renaissance à l'époque baroque » (2me partie).
Encyclopédie Connaissance des Arts, octobre 1980, n° 344, pp 115 - 120.

23. SCHURR (G.) : « Boom récent sur les bronzes animaliers du XIXe siècle »
La Gazette de l'Hôtel Drouot, 16 mai 1970, n° 20, pp 12 - 13.

24. SEGERON-FAYOUX (P.) : « Pompon et Bugatti sculpteurs animaliers ».
A B C Décor, XXe année, novembre 1975, n° 33, pp 9 - 16.

25. SEGERON-FAYOUX (P.) : « Comment acheter un bronze ».
A B C Décor, mars 1976, n° 37, pp 7 - 17.

26. X... : *Catalogues des Ventes* par le Ministère de Mes Champin et Lombrail, Hôtel des Ventes, Enghien les Bains, France, les 2 mars, 19 octobre et 26 octobre 1980 ; 22 février, 29 mars, 14 juin et 21 juin 1981.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

PLANCHE I : « Lion au Serpent », A.L. Barye
PLANCHE II : « Cheval turc », A.L. Barye
PLANCHE III : « Chat assis » E. Frémiet
PLANCHE IV : « Chevaux de Halage », E. Frémiet
PLANCHE V : « L'Accolade », P. J. Mène
PLANCHE VI : « Cheval au Palmier », P.J. Mène
PLANCHE VII : « Cheval et Jockey », I. Bonheur
PLANCHE VIII : « Jument et son Poulain », Ch. Fratin
PLANCHE IX : « L'Ours blanc », F. Pompon
PLANCHE X : 1 - « Le Pélican », F. Pompon
2 - « Le Pigeon », F. Pompon
PLANCHE XI : « Panthère feulant », R. Bugatti
PLANCHE XII : « Le Grand Fardier », R. Bugatti

TABLE DES MATIERES

Introduction ..... p. 19

CHAPITRE I : Historique et Aspects techniques ..... p. 21

CHAPITRE II : Critères de qualités d'un bronze ..... p. 25

CHAPITRE III : Principaux Sculpteurs Animaliers du XIX^{e} siècle p. 29
— A.L. Barye ..... p. 31
— E. Frémiet ..... p. 35
— P.J. Mène ..... p. 39
— R. Bonheur ..... p. 41
— I. Bonheur ..... p. 45
— Ch. Fratin ..... p. 47

CHAPITRE IV : Sculpteurs secondaires de l'Ecole Animalière du XIX^{e} siècle ..... p. 49

CHAPITRE V : La Sculpture figurative du début du XX^{e} siècle p. 59
— Généralités ..... p. 61
— F. Pompon ..... p. 63
— R. Bugatti ..... p. 65

Conclusion ..... p. 67

Bibliographie ..... p. 69

Table des illustrations ..... p. 71